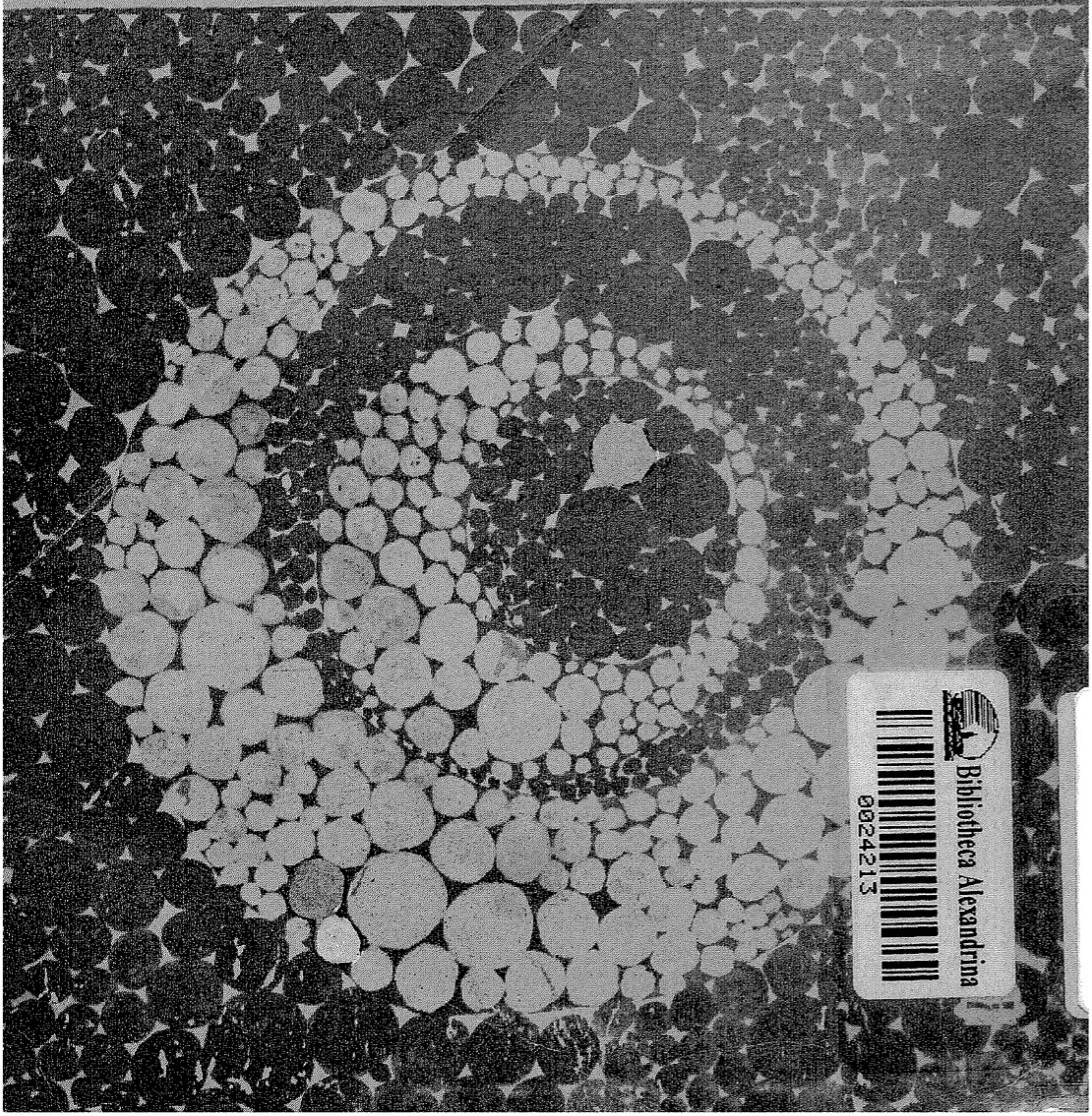
موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الأول

د. نبيل راغب



موسوعة الفكر الأدبى

الجزء الأول

د . نبيل راغب

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٨

الإخـــراج الـفنى

رفيق يونس

منهج الموسوعة

كان الدافع الأساسى وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو المكتبة العربية من الدراسات الأدبية والنقدية التى تتناول القضايا أو المضامين أو « التيمات » الأساسية التى تشكل المحتوى الفكرى للأعمال الأدبية . وذلك على الرغم من ضرورة مثل هذه الدراسة سواء للباحث الأكاديمى أو المتذوق العادى للأدب ، لأنها تشكل نورا هاديا أو مفتاحا للعالم الفكرى عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون ولكن بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . خاصة وأن القضايا والمفاهيم الفكرية عبر تاريخ الأدب الانسانى تكاد تكون واحدة فى جوهرها ، فى حين يكمن الاختلاف فى التنويعات التى تختلف باختلاف روح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها .

وحتى المفاهيم التى يبدو أنها ارتبطت بالأدب فى عصوره الحديثة مثل الأحلام والبراءة والجنس والضياع والعدم والعبث والغضب والقلق والملل والوهم . . . . الخ . هذه المفاهيم يمكن تتبع أصولها إلى المنابع الأولى للأدب وإن كانت قد تبلورت بشكل واضح محدد فى العصر الحديث . ولعل هذا يرجع إلى أن المفاهيم التى شكلت مضمون الأدب العالمى ، كانت مرتبطة ارتباطا عضويا بجوهر النفس البشرية . وهو جوهر لا يتغير بتغير الزمان أو المكان ، وإن كانت مظاهره تتنوع وتتبدل إلى حد التناقض . ينطبق هذا مثلا على مفهوم الفروسية الذى ارتبط بعصر سمى باسمه ، بما يعنى أنه انتهى بانتهاء عصره ، لكننا نكتشف من خلال هذه الموسوعة أن الفروسية روح كامن فى النفس البشرية ذاتها ، وتعنى سلوكيات وأفكاراً معينة ، ولا تعنى بالضرورة فارسا يمتطى جوادا يهرع به لنجدة المظلومين والمضطهدين .

ونحن لا ننكر أن هناك دراسات أكاديمية قيمة ــ سواء فى مصر أو فى العالم العربى ـ دارت حول أحد هذه القضايا والمفاهيم فى أعمال أديب معين ، لكنها فى النهاية دراسات تهم المتخصصين وغيرهم من المهتمين بمثل هذا الأديب بحكم أنها قاصرة عليه ، لكنها لن تفيد القارىء أو المتذوق العادى الذى يريد أن يلم بالدور الذى لعبه أحد هذه المفاهيم فى أعمال الأدباء الآخرين ، والخط البيانى الذى تغلغل به فى تشكيلها الفنى ، والأسباب الكامنة وراء ظهوره فى عصر ، واختفائه فى عصر آخر . . . الخ . ذلك أن الأديب لا يستمد مفاهيمه ورؤاه من فراغ ، فهو يبدأ من حيث انتهى الذين سبقوه ، حتى لو كان موقفه منهم هو الرفض التام . ثم يشرع فى اضافاته التى غالبا ما تتمثل فى إسقاطات عصره ، وفى مدى براعته فى تشكيلها فنيا بحيث يوسع من رقعه التقاليد الفنية .

ولا يعنى هذا أن هذه المفاهيم ثابتة جامدة تماما على المستوى الفكرى بحيث يمكن أن تفرض أشكالا فنية معينة . فهى تملك من المرونة ما يساعدها على مواكبة تطور الفكر الانسانى ، ومن ثم تمنح الأديب طاقات متجددة للإبداع فى مجال الشكل الفنى . ولذلك لم تهمل هذه الموسوعة جانب التشكيل الفنى لهذه المفاهيم الفكرية ، خاصة وأنه الجانب الذى يمكن للأديب أن يصول ويجول فيه بصفته فنانا قبل أن يكون مفكرا منظرا . ذلك أن جانب المضمون الفكرى لا يمنحه مثل هذه الفرصة لأنه مرتبط بالقيم الانسانية الراسخة مثل الحق والخير والجمال وما يتفرع منها من مفاهيم متنوعة . وهى قيم لا يجرؤ أديب على مهاجمتها فى أعماله حتى لو ادعى ذلك من قبيل لفت الأنظار إليه ، وإن كان من حقه الهجوم على إساءة استخدامها لتنفيذ أهداف لا تمت بصلة اليها فى النهاية ، مثل تحويلها إلى مجرد شعارات جوفاء أو واجهات براقة لإخفاء نيات فاسدة عفنة . ومن الملاحظ أن كل مفاهيم الأدب العالمى تتفرع بطريقة أو بأخرى من هذه القيم الأساسية : الحق والخير والجمال . ولذلك تبدو المضامين الأدبية

المتعددة وكأنها مستمدة من نسيج عضوى واحد ، يتمثل فى التجربة الإنسانية من أجل حياة أفضل على هذه الأرض عبر التاريخ .

كذلك كان من أهداف هذه الموسوعة ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع المفهوم الفكرى الواحد عبر عصور متتابعة ، ومن خلال أعمال أدبية متنوعة ، وفى مناطق جغرافية مختلفة ، مما يمكن القارىء من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل . وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للمفهوم الفكرى الواحد ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، ولكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها بين الآداب العالمية الأخرى .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن العمل الأدبى الذى يدور حول مضمون فكرى رئيسى ، يفترض فيه عدم الاقتراب من المضامين الأخرى . فهذه المضامين التى تشكل فيما بينها نسيجا عضويا متلاحما ، تفسر لنا ظاهرة الامتزاج بين عدة مضامين فى عمل أدبى واحد . قد يبرز واحد منها ويصبح مضمونا رئيسيا ، لكن هذا لا يمنع قدرتنا على تتبع المضامين الأخرى التى تلعب دور النغمات المساعدة والمجسدة للنظرة الانسانية الشاملة عند الأديب .

ولقد شكل هذا معضلة أو عقبة فى سبيل هذه الموسوعة ، إذ كان من الضرورى اختيار الأعمال الأدبية التى تركز على مضمون فكرى رئيسى حتى يتمكن القارىء من تتبعه بسهولة ، ومن ثم تجاوز المفاهيم الثانوية أو الجانبية فى هذه الأعمال حتى لا يتشتت الخط البيانى . ولكن إذا تحولت هذه المفاهيم إلى مضامين رئيسية فى أعمال أخرى فإن الأضواء التحليلية تسلط عليها فى فصل

اخر يدور حول هذا المضمون وهكذا . أما إذا تساوى أكثر من مفهوم فكرى فى الأهمية داخل العمل الأدبى الواحد ، فإن من الضرورى العودة إلى نفس العمل الأدبى مرة أخرى فى فصل جديد يدور حول المضمون الثانى أو الثالث وهكذا .

ولم يكن من السهل التغلب على هذه العقبة إلا بعد وضع استراتيجية شاملة للموسوعة ، بحيث تم تصنيف وتحديد الأعمال الأدبية التى جسدت مفاهيم فكرية معينة ، وذلك اعتمادا على اطلاعنا عليها ودراستنا لها على مدى ما يزيد على ربع قرن . وهى أعمال امتدت من ملاحم الإغريق ومآسيهم حتى آخر صيحات مسرح الغضب والعبث واللارواية فى العصر الحديث . وطالما أن البحث يجرى على أساس تتبع المضامين الفكرية بطول ما يقرب من ثلاثة آلاف عام ، فقد تحتم علينا القيام بقراءات ودراسات تحليلية جديدة تشمل معظم الأعمال المرتبطة بهذه المضامين ؛ كل مضمون على حدة بحيث يبدو لنا متسقا محددا متبلورا ، وخاليا من الفجوات والثغرات قدر الإمكان . وهى أعمال قد يسمع بها القارىء العادى لأول مرة ، ولكنها لابد أن تجمل نظرته إلى المضمون الفكرى والشكل الفنى النابع منه أكثر اتساقا وشمولا .

وكان فى نيتى فى أول الأمر أن أضمن الموسوعة قائمة بالمراجع والأعمال والقراءات ، وذلك للقارىء الذى يرغب فى الرجوع اليها . ولكننى بعد الانتهاء من الموسوعة اكتشفت أننى اعتمدت أساسا على الأعمال الأدبية التى اتخذت من هذه المفاهيم مادة فكرية لها ، وهى أعمال من الكثرة والتعدد بحيث يبدو تسجيلها فى قائمة أبجدية فى نهاية الجزء الثانى من الموسوعة ، نوعا من استعراض العضلات . هذا بالاضافة إلى أنها ذكرت فعلا باسم مؤلفها وتاريخ نشرها أو عرضها على الجمهور فى فصول الموسوعة المتتابعة . أما الدراسات النقدية التى رجعت اليها للاسترشاد بها فكانت من القلة بحيث لا تحتمل تسجيلها فى قائمة مراجع ، كما قمت بذكرها عند الاستشهاد بها فى ثنايا الموسوعة .

وكـان الهدف من الاعتمـاد أساسـا على الأعمـال والنصـوص الأدبيـة ، والتقليل بقدر الامكان من التركيز على الدراسات النقدية ، هو وضع القارىء وجها لوجه أمام هذه الأعمال حتى يسهل عليه تعمق الخط الفكـرى ، وحتى لا تتحول الدراسات والمراجع النقدية إلى حاجز بين القارىء والأعمال الفنية . وقد تفاديت بدورى التوغل فى التحليل النقدى حتى لا أفرض وجهة نظرى على القارىء ، فى مجال فكرى يحتمل اختلاف وجهات النظر بطبيعته .

ولكن هذا لا يعنى أن كل فصل من فصول هـذه الموسـوعة يشمـل كل الأعمال الأدبية التى جسدت المفهوم الفكرى الذى يدور حوله الفصل . فمن المستحيل القيام بهذه المهمة ، لأنها تعنى ببساطة تحول كل فصل إلى مجلد قائم بذاته . ولذلك اعتمد منهج الموسوعة على الاختيار الذى يمثل بقدر الامكـان الملامح المميزة للمفهوم الفكرى المطروح للتحليل والتحديد فى كل فصل ، أى أنه نهض على سبيـل المثال لا الحصر . أما القـارىء أو الباحث الـذى يريـد الإحاطة الشاملة بمفهوم فكرى معين ، فان هذه الموسوعـة تقدم لـه المفاتيـح أو المؤشرات الكفيلة بمساعدته على القيام بمثل هذه المهمة .

وعلى قدر المشقة التى واكبت معظم مراحل الموسوعة ، فان المتعة الفكرية والفنية التى نبعت منها لم تكن أقل منها فى القدر إن لم تزد عليها . ونحن لا نلفت نظر القارىء إلى الجهد الشاق وراء تأليف هذه الموسوعة ، بقدر ما نرجـو له الحصول على أوفر نصيب من المتعة الفكرية والفنية وذلك من خلال هذه الرحلة الطويلة مع الفكر الأدبى عبر ثلاثين قرنا من الزمان . وإلى اللقاء فى الجزء الثانى من الموسوعة .

٢ يناير ١٩٨٦

د . نبيل راغب

١ - الأبوة

كانت الأبوة من المضامين التى فرضت نفسها بقوة على الأدب العالمى منذ بداياته الأولى . ففى الأدب المصرى القديم وصلت الينا نماذج من الحوار الذى يدور بين الأب وابنه على هيئة نصائح يسديها الأب من خلال خبرته الطويلة فى الحياة . وعلى الرغم من أن الهدف من هذا الحوار كان أخلاقيا بحتا ، فإن فيه من الصور الشعرية والتراكيب البلاغية ما يجعله ينضوى تحت فن الأدب .

وفى المآسى الاغريقية برز الأب كشخصية ذات جوانب خصبة تنبع منها شتى الأحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية . ففى مسرحية « إليكترا » التى كتبها الشاعر الاغريقى يوربيديس عام ٤١٣ قبل الميلاد لم تجد إليكترا هدفا فى حياتها أسمى من هدف الانتقام من أمها لمقتل أبيها . فقد ملك عليها كل كيانها لدرجة أن علم النفس الحديث استخدم اصطلاح « عقدة إليكترا » بالنسبة للفتاة التى تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر بصفة عامة . فهى ترى فى أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها ، وإذا لم تنطبق هذه المواصفات عليه ، فليس ثمة ضرورة أن تقبل أى رجلا لا يحقق هذا المعيار المسبق .

فى مأساة يوربيدس تدفع إليكترا أخاها أوريست لقتل أمها كليتمنسترا انتقاما لمقتل أبيها أجا ممنون . ويبدو أن هذه المأساة كانت مغرية لأدباء الاغريق بحيث عالجها أيسخيلوس فى الجزء الثانى من ثلاثية « الأوريستيا » ، وسوفكليس فى مسرحية « اليكترا » عام ٤٠٩ ق . م وعلى الرغم من اختلاف نظر هؤلاء الأدباء تجاه المضمون الواحد ، واختلاف تفسيرات النقاد له فإن المحور الثابت فى شخصية إليكترا أنها ظلت تؤكد لنفسها أنها ابنة أجا ممنون ولا تعرف لوجودها معنى آخر سوى ذلك . لكن الانتقام لمقتل أبيها أفقدها توازن عقلها ، وأحال حياتها إلى جحيم من العزلة والضياع ، مما يؤكد عمليا أن حبها لأبيها كان أقوى من حبها لحياتها نفسها .

ولم تفقد شخصية إليكترا سحرها عبر تاريخ الأدب العالمي ففي العصر الحديث كتب يوجين أونيل مسرحية « الحداد يليق بالكترا » التي قدم فيها شخصيتي كريستين ولافينيا كتجسيد معاصر لشخصيتي كليتمنسترا وإليكترا . كذلك كتب جان جيرودو مسرحية « إليكترا » التي يرى الناقد جون جاسنر في كتابه « المسرح في مفترق الطرق » أنها تتراوح بين العمق والسفسطة الفنية ، بين الروح التراجيدية والدعابة ، وهي تجمع بين السخرية المدمرة والمهارة المفتعلة أحيانا ، وتقترب من حكايات غرف النوم العادية في أحيان أخرى . ومن الممكن أن توصف « إليكترا » بأنها المثال الكامل لأزمة الكاتب المسرحي المعاصر الذي يريد أن يستوحي مآسي الماضي لكنه لا يملك قدرة كتاب الماضي على الانفعال والعاطفة والوجدان والحيوية المتدفقة . ذلك أن الكاتب المعاصر لا يستطيع أن يضرب على الأوتار الحساسة التي يقدمها مضمون مثل إليكترا بنفس عفوية يوربيديس مثلا . فقد منهج العلم الحديث معظم العلاقات الانسانية وتعود الناس على هذه القوالب التقليدية بحيث أصبحوا أقل استعدادا لتقبل المزيد من التوغل في أحراش النفس البشرية . ولذلك يعبر جيرودو في « إليكترا » عن اهتمامه الدائم بالكراهية التي سممت العلاقات بين فرنسا وألمانيا منذ الحرب الفرنسية البروسية . وقد كرس جيرودو بصفته دبلوماسيا فرنسيا تلقى تعليما ألمانيا ، كلا من حياته الدبلوماسية والأدبية من أجل اخماد جذوة هذه الكراهية .

ومع ذلك يتبنى جيرودو وجهة نظر يوربيديس في الأسطورة الأورستية بدلا من وجهة نظر سوفكليس ، ذلك أنه لا يرى مجدا تحريريا في إنتقام أبناء أجاممنون ، ويضفي على كليتمنسترا شيئا من تأنيب الضمير ، أما اليكترا التي كرست حياتها للانتقام لأبيها فإنها ظهرت في صورة عصبية مرضية مثيرة للازعاج ، وبالتالي فنحن لا نحبها وخاصة عند شعورنا بأن الفزع يمشي مع خطواتها ، وفي النهاية تسبب موت أمها وايجستوس ، بل إنها تجلب الدمار إلى بلادها والموت للكثير من سكانها الذين كان من الممكن أن يعيشوا في سلام . إن حب الأب وتكريم ذكراه شيء ، والانقياد الأعمى وراء شهوة الانتقام شيء مختلف تماما . ولذلك فان ربات الغضب الرمزيات اللاتي بدأن فتيات قبيحات سيئات الخلق في المشهد الأول من المسرحية ، يكتمل نموهن في النهاية . إنهن في طول إليكترا نفسها تماما ، لأن ربات الغضب وإليكترا قد أصبحن شيئا واحدا . وبينما تلتهم النيران المدينة ، تصر بطلة جيرودو المنتقمة المحنقة على إيمانها بصحة موقفها ، وعلى ذلك الاعتقاد المريح المشكوك فيه بأن بلادها ستقوم ثانية على أسس جديدة من الحقيقة .

ومن الواضح أن جيرودو يمقت الانتقام حتى لو كان من أجل الأب ، أي باسم العدل . ومن هنا كانت مرارة اليأس التي استشعرتها إليكترا عندما حققت انتقامها الذي عاشت من أجله ففي حوار بين إليكترا وربات الغضب ، تلاحظ إحداهن اللهب يلتهم المدينة وتعلن أن هذا هو الضوء الذي أرادته إليكترا حينما طلبت الحقيقة ، لكن إليكترا لا تملك إلا أن تجيب بيأس قائل : « أنا أملك ضميري ، أنا أملك العدالة ، أنا أملك كل

شىء » وكأن جيرودو يريد أن يقول إن الأبوة والأحاسيس النابعة منها أسمى من الانتقام حتى لو كان من أجلها .

وعلى الرغم من غياب الأب جسديا ، فإن ذكراه تحرك التصاعد الدرامى من خلال التوترات القائمة بين الأم وكل من الابنة والابن من ناحية ، وبين إليكترا وإيجستوس من ناحية أخرى . وينتهى الأخير إلى الاعجاب بها بعد أن يتحمل عملية تحول ساخرة من شخص داعر فاسق جبان رضخ لنزوات كليتمنسترا إلى انسان قادر على احترام النبل الانسانى السمح فى حين تبدو اليكترا نبيلة بصورة متزمتة قاسية . بل إنه يتحول إلى بطل قادر على إنقاذ بلاده تماما قبل أن تغتاله إليكترا بكل ما تحمله من حق الانتقام لأبيها . ويمتد انتقام اليكترا ليشمل احتجاجها المرير ضد نفاق الآلهة وحقدهم ، فتصرخ قائلة إنهم لا يستطيعون أن يصنعوا هذا معها ، وأن يفتدوا عشيق أمها ومعاونها فى اغتيال أبيها أجاممنون . لقد حول الآلهة متطفلا إلى رجل عادل ، وجعلوا من الغاصب ملكا . وهكذا تطيش سهام اليكترا ولا تشعر أن انتقامها لأبيها قد أعاد الهدوء لنفسها المضطربة .

أما يوجين أونيل فى مسرحية « الحداد يليق باليكترا » (١٩٣١) فيقدم ثلاثية مسرحية تبدأ « بالعودة إلى الوطن » ، ثم « الفريسة » و « المأخوذ » والأجزاء الثلاثة مستوحاة من « أوريستية » أيسخيلوس ، لكن أحداثها تدور فى مقاطعة نيوانجلاند فى القرن التاسع عشر من خلال منظور فرويد للعلاقة بين الأب والابنة . فبدلا من أجاممنون نجد إزرا مانون الجنرال العائد من الحرب الأهلية ، فى حين تقوم زوجته كريستين بدور كليتمنسترا ، وابنته لافينيا بدور اليكترا ، وابنه أورين بدور أوريست . لكن الاسقاط المعاصر الذى استحدثه أونيل يتمثل فى الصراع بين النزعة البيورتيانية التطهرية والعاطفة الرومانسية الجامحة .

وكان الروائى الفرنسى بلزاك فى طليعة الأدباء الذين جسدوا روعة الأبوة وأبعادها وأعماقها التى يصعب حصرها أو التنبؤ بها . ففى عام ١٨٣٤ كتب رواية « الأب جوريو » التى يصعب تلخيصها دون تشويهها ، ولذلك يستحسن أن نقدم هذا المقتطف الذى يحاول فيه بلزاك تحليل مفهومه للأبوة من خلال شخصية بطله جوريو :

« كانت هى المرة الأولى التى دخل فيها أوجين حجرة الأب جوريو ، ولم يستطع أن يغالب شعور الذهول الذى استحوذ عليه عندما أدرك التناقض الصارخ بين الجحر الذى يقيم فيه الأب وبين زى الابنة التى أبصرها منذ فترة قصيرة . كانت النافذة بلا ستائر ، فى حين جعلت الرطوبة ورق الحائط المزخرف يتساقط فى مواضع كثيرة ويكشف عن الطلاء الأصفر المغبر من تحته . وكان الفراش الزرى الذى رقد فوقه الرجل الكهل لا يباهى بأكثر من دثار رقيق الحال ولحاف محشو برقع كبيرة من ملابس مدام فوكيه العتيقة . وكانت الأرض رملية رطبة . . . . وقرب الفراش خوان ليلى لا درج له ولا غطاء من رخام . ولم يكن ثمة أثر للنار فى المدفأة الخاوية ، وبجوارها كانت هناك منضدة مربعة من خشب الجوز كان الأب

جوريو يتناول فوقها طعامه . وكانت قبعته ملقاة فوق منضدة صغيرة أخرى لا تصلح لشيء . . . . . ولو كان ثمة كادح بائس مدقع الفقر يقطن فى غرفة بسطح بيت لما كان أسوأ مقاما من الأب جوريو فى مثواه هذا بمنزل مدام فوكيه . فإن مجرد النظر إلى الحجرة قمين بأن يبعث قشعريرة فى كيانك ويثير احساسا بالغم والضيق .

لقد كانت حقا أشبه بأسوأ زنزانة فى سجن . ومن حسن الحظ أن جوريو لم يستطع أن يبصر الأثر الذى ولده هذا الجو المحيط به فى نفس أوجين وهو يضع الشمعة التى كان يحملها فوق الخوان الليلى . . وما لبث الرجل المنكود أن استدار فى مكانه متشبثا بالغطاء المكوم حتى ذقنه ، وقال :

ـ حسنا . وأيتهما تحب أكثر : مدام دى ريستو أو مدام دى نيسنجان ؟

فأجاب الكاتب الحقوقى :

ـ إننى أحب مدام ديفلين أكثر . لأنها تحبك أنت أكثر . .

فما أن سمع الرجل الكهل هذه الكلمات التى قالها الشاب ببالغ الحرارة حتى برزت يده تحت الغطاء وتشبثت بيد أوجين وقال بامتنان :

ـ شكرا لك . شكرا لك . إذن فما الذى قالته عنى ؟

فكرر الطالب عبارات البارونة مضيفا إليها زخرفا من عنده ، والكهل يستمع اليه منصتا وكأنما يستمع إلى صوت من السماء . . وقال أخيرا :

ـ يااللبنية العزيزة ! نعم ، نعم إنها لا تكن لى سوى كل ود لكن يجب ألا تصدق كل ما تحكيه لك عن أناستازى : فلعلك ترى أن الأختين كلتاهما تغار من الأخرى . وهذا برهان آخر على المحبة والود . ثم إن مدام دى ريستو شديدة الود لى هى أيضا ، وهذا ما أعلمه عنها ، فان الأب مطلع على سرائر أبنائه لدرجة تقترب من اطلاع الخالق على سرائرنا جميعا . إن الأب ينفذ ببصيرته إلى أعماق قلوبهم . إنه يعرف نياتهم ومقاصدهم . وكلتا الابنتين لا تعرفان سوى الحب الصادق العميق . آه ، لو كان لكل منهما فقط زوج صالح ، إذ لكنت سعيدا غاية السعادة ، ولذلك أقول إن السعادة غير مكتملة فى مكانى التحتانى هذا . فهل لى أن أعيش معهما ، أن أستمع فقط إلى صوتهما ، وأن أشعر أنهما عن قرب ، وأن أراهما تذهبان وتجيئان مثلما اعتدت فى بيتنا عندما كانتا معى . عجبا ! إن قلبى ليطفو لمجرد التفكير فى هذا . . هل كانت ملابسها جميلة ؟

قال أوجين :

نعم . لكن قل لى يامسيو جوريو ، كيف تأتى لا بنتيك الحصول على بيت جميل لكل منهما ، فى حين أنك تقيم فى حجر كهذا ؟

قال بغير اكتراث متكلف :

وكيف لى أن أريد أفضل مما أنا فيه ؟ لا أجد عندى القدرة الكافية كى أشرح لك حقيقة

الحال ، فاننى لم أعتد صياغة الكلام بدقة واحكام . لكن كل شىء كامن هنا (قالها مربتا على قلبه) . لعلك ترى أن حياتى الحقة ماثلة فى ابنتى الاثنتين . وطالما كانتا سعيدتين ، تتقلبان فى الثياب الأنيقة ، وتغوص أقدامها فى البسط الناعمة ، فماذا يعنينى من ثياب تكسونى أو من مضجع أرقد فيه ليلى ؟ لن أشعر قط بوطأة البرد ما دامتا مستدفئتين . ولن أحس أبدا بكآبة ما دامتا ضاحكتين ليست لى متاعب الا متاعبها . وعندما تصبح أبا أنت أيضا وتسمع أصوات أطفالك الرقيقة . فسوف تقول لنفسك : « كل هذا من صلبى أنا » . سوف تلتصق بهم أيما التصاق حتى ليبدو أنك تستشعر كل حركة تصدر عنهم حيثما كنت فاننى أسمع أصواتهم ترن فى أذنى . لو مسها حزن فان نظرة من أعينها تجمد دمى . يوما ما سوف تكتشف أن ثمة من السعادة فى سعادة الغير ما يكون أكثر من سعادتك بذاتك . هذا شىء لا أستطيع له تفسير ، شىء فى وجدانك يرسل جذوة من الدفء فى سائر كيانك . صفوة القول أننى أعيش حياتى ثلاثا : هل أقول لك شيئا طريفا فكها ؟ ليكن إذن . إننى منذ أصبحت أبا تقدمت درجات فى معرفة الخالق . إنه تعالى ماثل فى كل مكان فى الوجود ، لأن الوجود بأجمعه منبثق منه . وهذا شبيه بحالى مع أطفالى ياسيدى . إن محبتى لا بنتى أقرب إلى أن تكون من هذا الحب الالهى ، وان كانت ابنتاى أجمل منى وأصفى . إن حياتها موثوقة بحياتى إلى حد لا يعرف الانفصال . »

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج الذى كان ابنا غير شرعى لوالد غنى من خادمة ضعيفة بائسة ، فقد كان مفهومه للأبوة مختلفا . إذ أن هذا الشعور بالنقص ظل يخامره ويعذبه طوال حياته ، وانعكس بدوره على مسرحياته ففى مسرحية « الأب » (عام ١٨٨٧) تتلاشى الهالات التى أحاطت بمفهوم الأبوة من قبل . ذلك أن سترندبرج يتناول العلاقات الحميمة بمعالجة قاسية تكشف عن كل الصراعات والأحقاد الدفينة ، وتلقى الأضواء على العداء المستحكم بين الجنسين اللذين يخوضان حربا لا هوادة فيها ، لكن يبدو أن الغلبة فى النهاية قد عقدت للمرأة . لقد ناضل الكابتن بطل المسرحية نضالا بالغ العنف ضد زوجته لورا ، كما قاوم مصيره مقاومة تثير العطف أكثر مما تثيره من انفعال عنيف . كان حالة مرضية بعقله الممزق ، ومع ذلك فمن الممكن أن نحلله تحليلا كاملا بوصفه شخصية مرضية دون أن نقلل من قوة دفاعه عن الرجولة فى مجتمع طغت عليه النساء . وهو نفس المنهج الدرامى الذى يكاد ينطبق على الأب ويللى لومان فى مسرحية آرثر ميللر « موت قوموسيونجى » عندما يفشل فى علاقاته مع كل الناس وعلى رأسهم أبنائه ، ومع ذلك يظل يدافع عن وجوده المأسوى حتى النهاية .

وإذا كان الوهم فى « موت قوموسيونجى » من صنع البطل نفسه حتى يحتمل وطأة الواقع المرير على كاهله ، فإنه فى مسرحية « الأب » من صنع الزوجة الماكرة لورا التى تستدرج بصورة ايحائية زوجها الكابتن للوقوع فى هوة الوهم ، وهم الاعتقاد بأن ابنته برتا

ليست منه ، ومن هذه الهوة دفعت به إلى هوة الجنون والموت . وهذا الايحاء المتدرج يتصاعد من فصل إلى آخر وبأسلوب درامى غير مباشر ، يجعلنا نستشعر حتمية تأثيره المدمر على البطل الذى كان مستعدا تماما للتأثر بالايحاء نتيجة كرهه للمرأة بصفة عامة . إن لورا تطعنه فى أعز ما يملك وهو أبوته لبرتا . وتتطور المعركة بين الكابتن ولورا ، بحيث يتطاير شررها إلى كل من حولهما ، ويستمر استنزاف كل منهما للآخر بصورة مأسوية ، وخاصة عندما يرغب الأب فى انتقال ابنته برتا من البيت إلى مدرسة داخلية خارج البلدة حتى لا تبقى فى البيت تحت ارشاد أمها . وإذا كانت الابنة قد أطاعت أباها أول الأمر ، فإنها عجزت عن أن تؤيده فى اللحظة الحاسمة . بل إن أباها نفسه يعجز عندما تشحذ لورا كل أسلحتها لتنفيذ ارادتها الشيطانية وذلك من خلال الشك الذى تثيره فى نفسه ليسرى كالسم البطىء . وبذلك تحولت جنة الأبوة عنده إلى جحيم من الشك والضياع يتضح هذا فى موقف الطبيب الجديد الذى استقدمته لورا لينصح أباها بعدم الانجراف بأوهامه السود ويلح عليه بوضع الثقة الكاملة فى نسب إبنته اليه ، لكن الأب لا يرى بدا من القول : « وهل هناك محل للثقة عندما يكون الأمر متعلقا بامرأة ؟ هذا خطير » .

أما مفهوم الأبوة عند برنارد شو والكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده ، فكان عقلانيا بعيدا عن العواطف والانفعالات الجامحة التى وجدناها عند سترندبرج . ففى كتاب « جوهر الابسنية » يوضح شو أن الآباء يفرضون سلطتهم على الأبناء ويهددونهم بالعقاب والجحيم إذا حاولوا البحث عن السعادة فى المنزل عن طريق تحقيق كيانهم المستقل ولذلك يجب ألا نتعجب عندما يثور الأبناء ضد الآباء الذين يتصورون أن الأبوة يمكن أن تحمل فى طياتها كل عوامل الارهاب والضغط والقمع والاذلال . ويعتقد شو أن الأبوة والأمومة قد تحولتا بمرور الزمن إلى أقنعة مثالية براقة تخفى وراءها طغيانا حقيقيا . فاذا كان الآباء هم السبب فى خروج الأبناء إلى هذا العالم ، فقد وجب عليهم توفير كل أسباب الكرامة واحترام الذات لهم . وليس هذا عطفاً أو تنازلا منهم بل هو الواجب المفروض عليهم بحكم مسئوليتهم فى انجاب هؤلاء الأبناء . والآباء الذين يتهاونون فى القيام بهذا الواجب لا يستحقون التمتع بشرف الأبوة .

فى مسرحية « من يدرى ؟ » يجسد برنارد شو هذا المفهوم الثورى من خلال شخصية الأب كرامبتون الذى لا يستطيع العيش مع زوجته بعد انجاب ثلاثة أطفال منها وذلك لا ستحالة التفاهم بينهما بسبب ضيق أفقه وقصر نظره . وبعد أن يكبر الأطفال ويبلغون مبلغ الشباب يحدث أن يقابلهم كرامبتون ذلك الأب العاق . وعندما يكتشف أن هؤلاء الشباب هم أطفاله يحاول ادعاء مظهر الأب الذى قضى عمره بحثا عنهم ، لكنهم يعاملونه بقسوة بالغة لأن أمهم علمتهم أن ليس كل من أنجب أطفالا يعد أبا . لقد هجرهم وهجر أمهم منذ سنوات بعيدة ولم يرع حرمة لمنزل أو كرامة لزوجة أو حنانا لأطفال . وهو الآن

يتكلم عن حرمة المنزل وكرامة الزوجة وحنان الأطفال وواجباتهم التى تحتم عليهم احترامه وطاعته . ولكنه يجد الطريق مسدودا إلى قلوب الأبناء فيحاول كسبهم بابداء المزيد من العطف والحنان ، لكنه يواجه بنفس البرود واللامبالاة بل والوقاحة ويدرك فى نهاية المسرحية أن الأبوة لا تعنى مجرد انجاب الأطفال ، إنها واجب ومسئولية ، ويجب ألا يتصدى لها إلا كل قادر على حملها .

ويجب ألا نربط بين ثورة أبناء كرامبتون ضد أبيهم وبين نكران الجميل التقليدى الذى نجده فى مسرحية شكسبير « الملك لير » عندما أنكرت كل من جونوريل وريجان فضل أبيهما لير عليهما وهو الذى اندفع بكل عاطفته الجامحة ليمنحهما كل ما يملك من حب ومال وعقار ، فى حين حرم ابنته الصغرى كورديليا من كل شىء لأنها لم تدع نفس الحب الكاذب المنافق المؤقت الذى تظاهرت به جونوريل وريجان حتى حصلتا على كل ممتلكاته ثم قامتا بطرده شر طردة وهام على وجهه كالحيوانات فى البرية . إن موقف لير يكاد يتناقض تماما مع موقف كرامبتون الذى يحس أبناؤه فى قرارة نفوسهم أن واجبهم تجاه أنفسهم أقوى وأهم من واجبهم تجاه أبيهم الذى هجرهم فى سن طفولتهم لأنه لم ير فى الدنيا هدفا سوى حياته الضيقة وأنانيته المطلقة وقد علمتهم أمهم أنه يوجد نوعان من النظام الأسرى : النوع الأول الذى ربتهم على قيمه ، والمؤسس على الحب المتبادل والعناية بواجب كل فرد تجاه نفسه ، ورفض كل المثاليات الزائفة وتحقيق الذات على أرض صلبة من الواقع الحى المعاش . أما النوع الثانى من الأسرة فانه قائم على الإذلال والضغط والارهاب ، ولاشك أن الأم قد أنقذت ابناءها من أبيهم عندما تركته يرحل واستقلت بمعيشتها معهم ، ذلك أنه من الآباء الذين يظنون أنهم ينجبون الأطفال لخدمتهم .

وقد كتب برنارد شو فى كتابه الموسوعى « دليل المرأة الذكية » أن سجلات جمعية الرفق ومحاربة القسوة على الأطفال لا تزال تثير الغثيان بحيث أصبح من المحتم علينا حماية الأبناء من آبائهم ، إذا أنه فى معظم الأحيان لا يقع الأب تحت طائلة العقاب لتأثر المجتمع بالنظرة المثالية التى تؤكد أنه لا يوجد من يرعى الابن خير من أبيه ، فى حين أن القانون صريح فى عقابه للمدرس أو رجل التربية أو رجل الشرطة اذا حاول تأديب صبى حدث دون مبرر . ثم يضيف برنارد شو فى مقدمته لمسرحية « شروع فى زواج » أن عبودية الأبناء لآبائهم ستندثر يوما ما ، وخاصة أن الدولة قد خطت خطوة فى اتجاه تحديد العلاقة بين الآباء والأبناء على أساس التشريع القانونى الذى يؤكد أن الأبناء ليسوا مجرد لعب أو دمى لا حول لها ولا قوة فى نظر الآباء .

لكن الأديب الانجليزى المعاصر جون مورتيمر كان أكثر هدوءا ورقة فى تحليله العلاقة بين الأب والابن فى مسرحيته « رحلة حول أبى » فلم يتخذ جانب أحدهما ضد الآخر بل قام بتحليل العلاقة الحساسة بين الاثنين على أساس نفسى يجمع بين رواسب الماضى وتفاعلات

الحاضر فى لحظة واحدة مكثفة ، وذلك من وجهة نظر الطرفين . ولذلك فالمسرحية تتطور في جو تمتزج فيه الأوهام بالحقائق دون محاولة لاثارة الأشجان والانفعالات الجامحة والأحداث العنيفة كما نجد فى مسرحية « كلهم أولادى » مثلا لآرثر ميللر ، التى يتسبب بطلها جوكيلر فى قتل واحد وعشرين من مواطنيه بسبب تغطيته لعيوب سلندرات الطائرات ، وهى الجريمة التى تستمر فى الاتساع والانحدار حتى تكشفها خطيبة لارى ابن كيلر والطيار الذى ينتحر ، أثر سماعه بفضيحة أبيه . وتدمر القنبلة التى تفجرها الأسرة كلها لدرجة تدفع الأب المجرم كيلر الى الانتحار لكننا قبل أن ندرك هذه الذروة المأسوية يدلى الأب القاتل باعترافه وتبريره لفعلته بحيث يتعرى تماما من كل زخرف وتزييف ومعه يتعرى المجتمع الفاسد كله . ذلك أن ميللر غالبا ما يربط بين الشخصية وخلفيتها الاجتماعية فى حين أن جون مورتيمر يغوص فى الأعماق السيكلوجية لشخصياته بحيث تتحول الخلفية الاجتماعية إلى مجرد أصداء خافتة . وهو ما يتضح فى الرحلة التى قام بها بطله حول أبيه الذى كان بمثابة المركز بالنسبة لدائرة حياته .

ويرى ميللر أن مفهوم الأبوة لا يتجزأ فاذا كان بطله جو كيلر يشعر بأبوته وبنوة أبنائه ، فلماذا لا يشعر بأبوة البشر الآخرين ، وخاصة هؤلاء الذين قتل أبناؤهم داخل الطائرات الحربية التى سقطت لعيوب السلندرات التى يعلمها جيدا . وقد تحدث ابنه كريس عن المسئولية والأخوة والأبوة ، أخوة السلاح وأبوة الرفاق ، حديثا كان ينبغى أن يثير فيه الشعور بالاثم ، إلا أن غلظة قلب الأب لم تتأثر ، ويخاطب زوجته بقوله : « كان يجب على أن أقذف به إلى الحياة ، وهو فى العاشرة كما قذف بى أهلى اليها فألزمه بكسب ما يقوم بأوده » فيعرف حينئذ ما يكابده الفتى قبل أن يصير شابا منعما فى هذه الحياة . . » كان هذا هو التبرير الذى قدمه الأب إلى ابنه ليثبت صواب رأيه ومسلكه . لكنه تبرير فاسد يحمل فى طياته كل زراية بالقيم الانسانية وعلى رأسها الأبوة ، تبرير لابد أن يعاقب صاحبه عقابا يتمثل فى عزيمة كريس على الرحيل من البيت بعد أن ذكرته آن بواجبه وكيف أن أباه سجن أباها ظلما وعدوانا لإلصاق تهمة الطائرات الفاسدة به ، ثم تأتى قمة العقاب بانتحار الأب .

وفى الأدب العربى المعاصر كان نجيب محفوظ من أوائل الأدباء الذين اهتموا بمفهوم الأبوة وأبعاده المتعددة فى حياتنا . ففى « الثلاثية » مثلا تبدو شخصية الأب السيد أحمد عبد الجواد المحور الذى تدور حوله الأحداث والشخصيات سواء فى حضورها أو غيابها . وحتى فى « السكرية » : الجزء الثالث من « الثلاثية » والذى يبدأ بعد وفاة الأب ، نجد أن شخصيته ما تزال تفرض ظلها على المواقف سواء عن طريق الآثار السيكلوجية التى تركتها داخل الشخصيات ، أو من خلال عناصر الوراثة التى انتقلت منها إلى الأجيال المتعاقبة داخل الأسرة .

كذلك في رواية « الطريق » ينهض البناء الدرامى كله على رحلة بحث البطل عن أبيه الغائب الذي لم يعثر له على أثر ، وكأنه يمثل الانسان الباحث عن هدف لن يتحقق ، حتى لو ارتكب جريمة القتل في هذا السبيل . إن هذا لن يشفع لصابر بطل الرواية لأن القانون هو القانون ، ولا عذر لصابر لأن أباه نسيه وذلك كان الدافع الأساسى لجريمته ، لكنه دافع لا يعتد به عند تحديد المسئولية . وهكذا يخيل لصابر أنه لم يعرف شيئا مجديا . تماما مثل الانسان الذى يولد ويعيش ثم يموت أكثر جهلا من ذلك اليوم الذى أتى فيه إلى الحياة . أى أن الأب كان رمزا للمستحيل نفسه لأنه الأب الذى لم نره طوال أحداث الرواية وسمعنا عنه فقط من الشخصيات الأخرى التى حكت مغامراته الغرامية الأسطورية ، وتنقله من بلد إلى بلد بل من قارة إلى قارة ، معتمدا على ملايينه . فكيف لابن مثل صابر أن يبحث عن بنوته عند أب مثل أبيه ؟! وحتى لو وجده فعلا ، هل كان سيجد فيه الأب الذى يستطيع أن يحمل هذا الاسم ؟ الجواب بالطبع : لا .

وهكذا تتعدد مفاهيم الأبوة من عصر لآخر ، ومن مجتمع لآخر ، ومن أديب لآخر ، وستظل تتعدد وتتعمق طالما أن هناك حياة على الأرض .

٢ - الأرض

تنوع استخدام الأدباء لمفهوم الأرض عبر تاريخ الأدب الأنسانى فمنهم من وجد فيها الأم الرءوم التى لا تكف عن العطاء والنماء والخير ، فهى فى نظرهم مصدر الحياة البشرية ، فى حين رأى فيها البعض الآخر نهاية كل حى ، فقد استطاع ترابها أن يمتص أجساد جميع الذين رحلوا من البشر منذ بدء الخليقة ، ومنهم من اعتبرها تحديا مستمرا للإنسان الذى يتحتم عليه أن يكدح ويعرق حتى يفرض عليها ارادته وعلمه كى يستخرج منها كنوزها وخيراتها . ولكن مهما تنوعت مفاهيم الأدباء للأرض فإنهم - بدون استثناء - وجدوا فيها كيانا نابضا بالحياة المتدفقة ، ولم تكن فى أعمالهم مجرد شىء لا يؤثر أو يتأثر . بل كانت العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض محورا لكثير من الأعمال الأدبية ، الشعرية والروائية على حد سواء . وجميع الأدباء الذين كانت لهم اهتمامات فلسفية وفنية بالطبيعة ، برزت الأرض فى أعمالهم كأساس مادى تنهض عليه كل عناصر الطبيعة الفيزيقية .

فى « الفردوس المفقود » للشاعر الملحمى الانجليزى جون ميلتون تتجسد أمامنا الأرض ككائن حى عندما يقول :

« شعرت الأرض بعمق الجرح ، والطبيعة من فوق عرشها
تنهدت عبر كل مظاهرها التى جسدت رعبها
لقد ضاع كل شىء .

أما الشاعر شيللى فيجسد وحدة الوجود فى قصيدة « ابيبسيكديون » عندما يقول :

« برزت صورة الأرض والمحيط
ينام كل منها فى حضن الآخر ويحلم
بالأمواج والزهور والسحاب والغابات والصخور وكل ما نقرأه فى ابتساماتها ،
وكل ما نسميه واقعاً

ومن الواضح أن الشاعر الأنجليزى ابراهام كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) كان من الأدباء الرواد الذى بلوروا وحدة الوجود من خلال تجسيدهم للوظيفة العضوية التى تقوم بها الأرض تجاه كل الوجودات فى قصيدة « الشرب » يقول :

« شربت الأرض الظمأى المطر بين حناياها
شربت ثانية وتثاءبت طالبة المزيد
والنبات امتص رحيق الأرض
وجعله الشرب المستمر نديا جميلاً »

أما كولردج فى قصيدة « كوبلا خان » فيجعل الأرض تتنفس فى شهيق وزفير عميقين ، بل إنها تلهث من فرط الحيوية الكامنة فيها . كذلك يجعل روبرت براوتنج (١٨١٢ - ١٨٨٩) الأرض ترسم على وجهها الأسمر الفاتن ابتسامة عملاقة فى قصيدة « زوجة جيمس لى » ، فى حين يقول فى قصيدة « بجوار المدفأة » إن الإنسان لا وجود له عندما تنشق الأرض وتنفتح السماء . أما إميلى برونتى المتشائمة فالأرض فى نظرها قبر كبير بارد ، وكل ما يحصده الإنسان هو ضجعة نهائية تحت الجليد المتراكم . إنها النغمة السائدة فى معظم قصائدها ، فهى لا ترى خلاصا إلا فى الله عز وجل ، إنه الراحة الحقيقية والأبدية . لذلك تقول فى قصيدة « السطور الأخيرة » :

« الأرض والإنسان يزولان
والشموس والأكوان تتوقف عن الوجود
لكنك الواحد الأحد
الذى لا وجود لأى وجود إلا فيك »

وكان الشاعر الأمريكى وولت ويتمان من الشعراء الذين أحبوا الأرض بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسعى للامساك بالوجود ككل من خلال الأرض ، فلم يهمل أو يحتقر الأشياء التى يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكونى بكل رهبته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التى فيه . إنعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك . فالعبرة بالمعالجة الشعرية ، وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن كل الجزئيات المرتبطة بالأرض مهما بدت تافهة فى نظر الآخرين ، طالما أنه قادر على ادخالها عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه . ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفسى » حيث تتجلى وحدة الكون فى كل صوره المتتابعة التى تميز كل قصائد ديوان « أوراق العشب » . يقول ويتمان فى هذه القصيدة :

« إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقل عن رحلات النجوم والأفلاك
نجد الكمال نفسه فى حبة الرمل وفى بيضة العصفور الصغير
على حين تحاكى الضفدعة أسمى أشياء الكون
وتخاطب أشجار الكروم أشجار الحور فى السماء » .

أما الشاعر والروائى الانجليزى جورج ميرديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) فقد أحال معظم قصائده ورواياته إلى أهازيج وتراتيل فى حب الأرض وعشق كل مظاهرها ، وأقام مفهومه للتطور الإنسانى على علاقة الإنسان بالأرض . فالحياة الطبيعية الحقيقية تصل إلى أعلى درجات كمالها فى الإنسان الذى يعرف كيف يستمد طاقاته من الأرض ، تماما مثل الشجرة التى تستمد عصاراتها من خصوبة التربة . وعندما تتحد هذه الطاقات مع عقل الإنسان فإنه يتمكن من تحقيق أهداف التطور . لذلك يرى ميرديث فى الأرض شيئا مقدسا ، أولا لأنها من صنع يدى الله ، وثانيا لأنها لا تمنح الإنسان سوى الخير والحياة . وينادى ميرديث بأن الإنسان الحقيقى هو الذى يحيل تصرفاته إلى تجسيد لهذا الخير ، أى عليه أن يقلد قيم الأرض . أما طاقات العنف والتدمير التى قد تبرزها الأرض من حين لآخر ، فعلى الإنسان أن يتجنبها ، وفى الوقت نفسه عليه أن يتحكم فى طاقات العنف والتدمير الكامنة داخله .

ويرى ميرديث أن الأرض كتاب مفتوح لمن يستطيع قراءته ، إنها بداية الإنسان ونهايته ، وعلى الإنسان أن يعى صفحاته جيدا حتى يدرك معنى وجوده الحقيقى . يفتح ميرديث احدى هذه الصفحات فى قصيدته « ميلامباس » حيث يقول :

« لم يحدث فى الغابات
أن عرف الجنون الأبيض طريقا فالكل عقل وصحة
تدور الغابات : كظلال الشجرة المورقة
تشبه حركاتها حركة الحياة ذات الجذور الضاربة
تمنع الفوضى حيث تنصت إلى التراتيل البدائية
تراتيل الأرض فى الغابات تجسد جوهر الصراع الوحشى » .

وميلامباس هذا هو الطبيب الاغريقى الذى اشتهر بقدرته على فهم لغة الطير . ومن خلال شخصيته جسد ميرديث العلاقة الحقيقية بين الإنسان والأرض بكل ما عليها من حيوانات وطيور وحشرات . فقد كان حب ميلامباس لهذه الكائنات سببا فى حصوله على الحكمة والنظر الثاقب الذى يريه العاطفة البدائية النقية على حقيقتها ، ويمكنه من شق طريقه صوب التطور والرقى . وهذه النغمة كانت بمثابة اللحن الرئيسى الذى أقام عليه ميرديث معظم أعماله الأدبية . حتى فى رواياته كانت شخصياته تجد عزاءها الفعلى بين أحضان الطبيعة وفوق صدر الأرض التى ألهمتها كل الأفكار والأحاسيس السامية ولذلك تشكلت تصرفاتها تبعا لمفهومها لمعنى الأرض والطبيعة .

فى رواية « الأرض » التى كتبها الروائى الفرنسى إميل زولا عام ١٨٨٧ تتجسد العلاقة الدرامية بين الانسان والأرض ، وخاصة أنه ركز على تنويعة ملكية الإنسان للأرض وكيف تصدر عنها صراعات لا نهاية لها . فهى محور حياة البشر القائمين عليها ، ولذلك فالبطولة معقودة لها من أول الرواية حتى نهايتها . ومن هنا كانت اللوحات التشكيلية التى يفردها زولا لتجسيد هذه المعانى والدلالات . ففى افتتاحية الرواية تغطى سماء نهايات أكتوبر الرمادية عشرة فراسخ من الأرض المنزرعة تتتابع فيها الأحواض الصفراء من الأرض الجيدة الحرث التى تتخللها بقع خضراء من نبات الدحريج والبرسيم ، ويمتد السهل ثم يتلاشى على البعد مندمجا فى الأفق الذى يبدو فى تحديده واستدارته وكأنه أفق البحر . كل هذا بلاتل واحد ، ولا شجرة واحدة تشوب انبساط هذا السهل ، اللهم إلا غابة صغيرة فى الغرب تزين السماء بشريط بنى داكن .

أما العجوز فووان فقد أحب الأرض كما يحب العاشق إمرأة ساحرة الجمال ، حبا من ذلك النوع الذى يدفع الرجل إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل محبوبته . لم يحب زوجته ولا أولاده ولا أى إنسان آخر كما أحب الأرض . لكن مأساته بدأت عندما تقدمت به السن ، فاضطر إلى التخلى عن محبوبته الجميلة لأولاده . تماما كما قدمها له أبوه من قبل لكن فووان قدمها لأبنائه وهو مغتاظ مكره . فكم كان يود أن يحتفظ بمحبوبته إلى الأبد . وكان ظنه واحساسه فى محليهما لأنه عندما فقد الأرض ، فقد معها الأحترام والتقدير والاعزاز وكيانه الإنسانى الذى انتهكه أقرب الناس اليه . وهذا ما كانت أخته الكبرى لاجراند قد حذرته منه عندما قالت له :

« أنت أحمق . لقد أعطيتك نصيحتى من قبل فإذا تخليت عن أرضك وأنت قادر على الوقوف على قدميك ، فأنت كسلان وغبى أما أنا فلن أفعل ذلك بأرضى ولو ذبحونى بسكين وتركونى أدمى حتى الموت . أأترك أملاكى ليأخذها الآخرون ؟ هل أدمر نفسى من أجل هؤلاء الأولاد التعساء ؟ أبدا . . . لن يحدث ذلك أبدا » .

وعندما يعترض فووان بقوله إن الأرض لابد أن تعانى من ضعف الإنسان عندما يفقد القدرة على حرثها ، ترد عليه أخته بأنها تفضل أن تعانى الأرض ، وأن تذهب اليها كل صباح لتراقب الحشائش وهى تنمو فيها على أن تتنازل عن بوصة واحدة منها . وبالفعل لم تكن عملية تقسيم الأرض سهلة بل أثارت كثيرا من المشكلات حول طريقة التقسيم ونوع الأرض . وأخيرا بعد معارك ضارية بدا الأمر وكأنه سوى ، لكن النفوس بدأت تتكشف على حقيقتها ، وطغت الأطماع والأحقاد فوق السطح ، وتحول حب الملكية إلى صراع مميت مستميت لا تقوم فيه للقيم والأخلاق قائمة ، لدرجة أن بوتو يقول لأبيه فووان بمنتهى الصراحة والوقاحة :

« إننا لانأبـه بك على الأطلاق ، مـا قيمتك ؟ أنت تسـاوى بعض النقود لا أكـثر ولا أقل . لقد مضى زمانك وأسلمت أرضك لنا وما عليك إلا أن تخرس ولا تزعجنى مرة أخرى » .

أما الروائية الأمريكية بيرل بك فقد ظلت أديبة مغمورة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ : وهى الرواية التى أخرجتها إلى المجال العالمى والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصينى وكفاحه كى تخرج الأرض أطيب ما عندها لكن حياته ظلت رمزا للشقاء والبؤس . وفى الواقع فان شخصية البـطل وانج لانـج لا تمثل الفلاح الصينى المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التى يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب فى باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هى معقودة للانسان تماما . ومن العلاقة العضوية بين الانسان والأرض نبعت رواية « الأرض الطيبة » فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذى تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة . فرواية « الأرض الطيبة » تحكى ببساطة متناهية قصـة حياة فـلاح من الصين والأحداث التقليدية التى تقع فيها من زواج وانجاب للاطفال ومجاعة ووفاة . . . الخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شىء ، فان المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرة . فالرواية عبارة عن لوحـات متتابعـة عن الحياة فى الصـين ، لكنها لا تعتمـد فقط على التسجيـل الوصفى ، بل تكمن فى الصراع الدرامى علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض ، أو بين الإنسان والصين .

وفى الأدب العربى المعاصر كتب عبد الرحمن الشرقاوى رواية « الأرض » بنفس مفهوم إميل زولا وبيرل بك تقريبا . فالأرض عنـده ليست مادة صـماء يستخدمهـا الإنسان فى الحصول على احتياجات حياته المادية بل إن معناها وقيمتها ودلالتها تتسع وتمتد لتشمل كل القيم التى تمنح معنى لحياة الإنسان بكل أبعـادها المـادية والـروحية والفكـرية والنفسيـة والاجتماعية والاقتصادية والسياسية . لذلك كان الصراع الدرامى الذى دارت رحاه بطول الرواية بين أهالى القرية وممثلى الحكومة أو السلطة هو العمود الفقرى الذى ارتبطت به كل الشخصيات والأحداث والمواقف ، فى حين كانت الأرض هى البطل الحقيقى ، والمحور الذى تدور حوله كـل الشخصيات دون استثنـاء ، ومركـز الدائـرة الذى تنبع منه كـل الأحاسيس التى تجتاحها وتتناقض فيما بينها سواء أكانت أحاسيس حب أو حقد ، صراع أو سلام ، مقاومة أو استسلام ، فرح أو حزن ، أمل أو يأس ، إنطلاق أو إحباط . . . الخ .

وكانت بداية الصراع الحقيقى حول أيام الرى التى خفضتها الحكومة من عشرة أيام إلى خمسة أيام مما هدد المحاصيل بالموت عطشا ، ومما أشعل الصراع بين أهالى القرية أنفسهم

حول الماء . كل هذا من أجل ألا يشارك أحد من الفلاحين محمود بك عميل السلطة فى كمية المياه المتوافرة للرى برغم أن الكمية تكفى الجميع . ثم تطور الصراع عندما بعثت الحكومة بمندوبيها وعمالها كى يشقوا طريقا زراعيا جديدا يمر أمام قصر الباشا الجديد الذى لا يقع على الجسر ، وترتب على ذلك أن نزعت ملكية كل الفلاحين الذين تقع أراضيهم على الشريط المقترح لاقامة الطريق وظلت كفة السلطة والاقطاع راجحة بحكم الخبث والتآمر والمناورة إلى أن بدأ الوعى ينمو بين الفلاحين وعرفوا كيف يتصلون بأحزاب المعارضة وعلى رأسها الوفد الذى كان يحارب حكومة اسماعيل صدقى وحزب الشعب الذى يرأسه .

هذا هو خط الصراع الرئيسى فى الرواية . فقد كانت القرية عاجزة عن أن تقف لتلتقط أنفاسها فى تلك السنوات التى يلهبها دائما صراع لا يهدأ من أجل الأرض . وكان القلائل الذين يملكون أرضا فى القرية ينوءون بالضرائب المتجمدة على الأرض ، وبالصراف الذى يطالبهم بمال الحكومة ، ويهددهم دائما بالحجز على الأرض . أما الخطوط الثانوية التى تفرعت من هذا الخط الرئيسى فقد تمثلت فى الرجال والفتيان الذين لم يكن يعنيهم أن تنتزع الأرض من أيدى الملاك أم تظل ، مادام كل واحد منهم يجب أن يبحث آخر الأمر عن حقل يعمل فيه طول النهار . بل إنهم كانوا يحاولون دائما أن يخفوا ضحكاتهم الشامتة كلما شاهدوا الصراف يدخل ومعه خفير ببندقية إلى بيت أحد الذين يملكون أرضا فى القرية . المهم أن الأرض كانت دائما محور الصراع سواء على المستوى المحلى بين أهالى القرية أنفسهم أو على المستوى القومى بين الأهالى وممثل السلطة .

ومن الواضح أن الأرض ستظل محورا لأعمال أدبية عديدة طالما أن الإنسان لا يجد مكانا آخر يستطيع أن يعيش فيه سواها . ولذلك مهما تباعدت الأوطان ، وتتابعت الأزمان فان الأرض هى الحياة والوجود للإنسان . قد يختلف مفهومه لها طبقا لسنة التطور ، لكنه لن يفقد اهتمامه وارتباطه بها لأنها قدره وبدايته كما هى نهايته .

٢ ــ الأسرة

كانت الأسرة مضمونا مفضلاً لكثير من كتاب المسرح والرواية بطول تاريخ الأدب العالمى . فالعلاقات داخل الأسرة الواحدة تشكل مناخا أكثر طبيعية وواقعية لاحتمالات الصراع والتطور الدراميين من التجمعات الأخرى التى قد تبدو فيها العلاقات الاجتماعية واهية أو مفتعلة . وقد أصبح هناك نوع من الدراما أو المسرحية ذات الملامح المتميزة المتبلورة فنيا وفكريا ، عرف باسم « المسرحية الأسرية أو العائلية » . وهى مسرحية يمكن أن تلبس ثوب المأساة أو الميلودراما أو الملهاة أو المهزلة .

والاغريق الذين ابتدعوا المأساة ، لم يبتدعوها الا عندما اكتشفوا الامكانات الموجودة فى الأسرة الأبوية الكبيرة ، والأيديولوجية الفكرية والاجتماعية النابعة منها . ويبدو أنهم وجدوا الفضيلة الكبرى فى علاقة الولاء والحرمة القائمة بين الرجل وزوجته ، بين الأبن وأبويه ، بين الأخ وأخته . وكان مضمون المأساة الذى يتكرر هو انتهاك حرمة هذه العلاقة . وما الذى يمكن أن يكون أسوأ انتهاك يتخيله الإنسان للعلاقة الزوجية والعلاقة البنوية معا ؟ انها جريمة أوديب المزدوجة بطبيعة الحال .

وكان الاغريق يقولون بأن من البيوت بيوتا ملوثة تحل عليها اللعنة جيلا بعد جيل ، ولا ترتفع عنها إلا بعد أن تدمرها تدميرا أو يأيتها عفو السماء . وهذا هو الأغلب . فمثلا جرت الأساطير الاغريقية أن أسرة آتريوس كانت أحدى هذه الأسر الملوثة الملعونة . ولم تكن أسرة آتريوس ملوثة أو ملعونة لأن القدر قد اختص أبناء هذه الأسرة بكيده ولكن لأن أفعالهم وجرائمهم قد جرت عليهم هذه اللعنة .

شكلت حياة هذه الأسرة أهم ثلاث مسرحيات وصلت الينا من أسخليوس : « أجا ممنون » و« حاملات القرابين » و« الصافحات » وهى فى مجموعها تشكل مأساة أوريست أو ما عرف « بالأوريستيا » . وكان من عادة الاغريق أن ينشئوا المآسى من ثلاث تراجيديات

تؤلف وحدة واحدة وتدور حول موضوع واحد أو بالأصح حول أسرة واحدة ذلك أنها تتناول بطلا من الأبطال فى ثلاث مراحل ، من خلال علاقاته وصراعاته الأسرية المعقدة .

بدأت اللعنة تسرى فى أسرة أوريست منذ أن تخاصم أتريوس وثايست ، ولدا بيلوبس ، لأن ثايست أفسد زوجة أتريوس . فنشأ العداء القاتل بينهما وانتقم أتريوس من أخيه انتقاما رهيبا عندما ذبح أطفال ثايست وأقام لأخيه مأدبة وأطعم أخاه من لحم بنيه . وهكذا حلت اللعنة على آل أتريوس عقابا لهم على هذه الجريمة الشنيعة ، وأصبحت أسرته ملوثة جيلا بعد جيل .

وبعد اسخليوس جاء سوفوكليس ليقدم مأساة « أوديب ملكا » التى يقتل فيها البطل أباه ويتزوج من أمه . صحيح أنه لم يفعل هذه الجريمة البشعة على علم منه ، لكن الجهل بقوانين التراجيديا لا يعفى من العقوبة التى تصبح حتمية بمجرد ارتكاب الجريمة . فالقدر يرسم للبطل طريق مجده ويسطر له خط السقوط أيضا ، ولكن بقدر ما ترعبنا سيطرة القدر على حياة الإنسان ، نتعاطف كذلك مع كفاح الإنسان فى سبيل تغييرمصيره والتخلص من اللعنة التى حلت بأسرته .

واستمرت نفس التقاليد التى أرساها الاغريق ، ورسخت فى تربة المسرح العالمى إلى أن وصلت إلى قمتها فى المسرح الحديث . فمثلا فى مسرحية يوجين أونيل « فى ظلال الدردار » تدور الأحداث والمواقف من أولها إلى آخرها فى بيت ريفى تملكه أسرة كابوت فى ولاية نيوانجلاند عام ١٨٥٠ . وليس فى هذا البيت إلا أربعة أشخاص هم أسرة كابوت : إفرايم كابوت الأب ، وأبناؤه الثلاثة سيمون وبيتر وأيبين ، ومعهم شخص خامس خفى يسكن البيت ويتمشى فى جنباته ولعله يتحكم فى كل ما يجرى من أحداث دون أن تراه العيون ، وهذا الخامس هو روح زوجة صاحب الدار افرايم كابوت أو زوجته الثانية التى توفيت منذ زمن طويل ولكن روحها لا تزال رابضة فى الدار لا تريد أن تبرحها ، وإلى هؤلاء الأربعة أو الخمسة يضاف شخص خامس أو سادس هو آبى بتنام التى جاء بها افرايم كابوت لتكون زوجته الثالثة فتكون هذه بداية المأساة .

فى مسرحية « رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » يقدم أونيل أسرة ملعونة تطارد أفرادها أشباح غريبة ، ويختلط فيهم الحب والانانية والشذوذ . فهى اذن حلقة مفرغة أطبقت على الأسرة ولا مخرج لها منها الا بالنهاية الفاجعة ، والحياة فى هذه الأسرة أشبه برحلة طويلة فى نهار طويل لا ينتهى إلا بعد أن يرخى الليل سدوله ، لأنها لا تنتهى بالموت ، كما ينتهى النهار بالليل بل تنتهى بالجنون . فنحن نتتبع أفراد هذه الأسرة يوما كاملا ، فنرى الغرفة الرئيسية بدار أسرة تايرون فى الصباح حيث يستيقظون ويجتمعون بعد الفطور ثم حين يجتمعون بعد الغذاء ثم حين يجتمعون مرة ثالثة فى المساء . ولا نتركهم إلا بعد منتصف الليل حين ينزل الستار الأخير على هذه الأسرة المأسوية .

هذا من ناحية المأساة ، أما الملهاة أو المسرحية الهازلة (الفارص) فتعالج قضية الأسرة وان كان أسلوبها مختلفا . فى كتاب « رفيق أوكسفورد إلى المسرح » نجد تعريفا للفارص على أنها مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عبثيا ينهض عادة على الخيانات الزوجية . ومن هنا نشأت عبارة « مهزلة غرفة النوم » ولكن طالما دخل العبث والخيانة فى الاعتبار فلابد من وجود عناصر مأسوية مما يوضح أن الحدود بين المأساة والمهزلة ليست متبلورة كما يظن كثير من النقاد . فمأساة « عطيل » مثلا تجمع بين الامكانات المأسوية والكوميدية ، بين العناصر الميلودرامية والهزلية ، طبقا لمزاج المشاهد ، وحالته النفسية المؤقتة ، ونظرته إلى الحياة بصفة عامة . ولذلك فان النظرة إلى الاحساس بالعبث والشك فى الخيانة نظرة نسبية بحتة .

ويبدو أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن فقط فى اختلاف أسلوب المعالجة الدرامية ، فإذا كان انتهاك حرمة الأسرة من المضامين الشائعة فى الكوميديا التى توجه اليها سهام التهكم والسخرية ، فان المأساة تستخدم أسلحة العطف والخوف . وكان لودفيج يكلز - أحد تلاميذ فرويد الأوائل - قد طبق عقدة أوديب على الكوميديا ، فقال : إذا كانت المأساة تظهر الابن وهو يدفع ثمن تمرده على أبيه ، فان الكوميديا تظهر الابن منتصرا ، والأب مهزوما . يتنافس الأب والابن على امتلاك الأم ، وتكون الغلبة للابن . وكذلك فان يكلز يؤمن بأن دراما المثلث الشهير : الزوج والزوجة والعشيق ، هى مجرد قناع حديث لثلاثى الأب والأم والابن . ويطبق الناقد أيريك بنتلى هذا المفهوم على مسرحية برناردشو « كانديدا » التى يقوم فيها موريل وكانديدا ومارشبانكس بأدوار الأب والأم والابن ، سواء أكان هذا على وعى من المشاهدين أم غير ذلك .

ويؤكد بنتلى أن قصة أوديب تحولت إلى مسرحية المشكلة فى أواخر القرن التاسع عشر . ففى مسرحية مبكرة أخرى لشو « مهنة المسزوارين » يبرز نفس الاتجاه الذى يبدو أن شو قد استوحاه من أستاذه ابسن وخاصة فى مسرحيتيه « الأشباح » و « روزمر شولم » ، وان كانت هذه المسرحيات الثلاث قد بدت لمعاصريها كأنها تعالج أساسا مشكلات فترتهم الاجتماعية كالرق الأبيض ، والزهرى الموروث ، والافكار الطليعية .. الخ . لكن جمهور اليوم تفهمها بأسلوب أفضل حين تبين المضمون الأوديبى الكامن فيها : أى أنها ليست مسرحيات اجتماعية فحسب بل سيكلوجية أيضا .

وفى بحث مستفيض للمسرحى الأمريكى آرثر ميللر بعنوان « الأسرة فى الدراما الحديثة » يوضح أن الدراما الواقعية بكل أشكالها المتعددة ، وبطول تاريخها العريض ، نهضت على معالجتها لمضمون الأسرة الذى يتيح لها علاقات طبيعية منطقية بين الشخصيات ، ويجعل الضغوط الواقعة على كاهلها والصراعات المشكلة للمواقف نتائج أصيلة وغير مقحمة على بناء المسرحية من الخارج كما يحدث أحيانا فى المسرحيات غير الواقعية أو تلك التى تدور حول كيانات اجتماعية أخرى غير الأسرة . ويرى ميللر أن إبسن

وأونيل قد اتخذا من مدلولات البناء الاجتماعى والسيكلوجى والاقتصادى للأسرة هيكلا عاما لبناء مسرحياتهم . وغالبا ما نبع الصراع الدرامى من التناقض المستمر بين قيم الأسرة التقليدية وحتميات المجتمع التى تفترض سلوكا مغايرا . فإذا كان من السهل على الإنسان أن يعيش وسط أسرة لأنه ولد وتربى فيها أصلا ، فإنه من الصعب عليه أن يجعل من المجتمع الخارجى الكبير أسرة له .

إن ميللر يقول إن المدلول الحقيقى للأسرة لا يتبلور إلا من خلال كونها خلية عضوية من خلايا المجتمع الكبير . ولذلك فالشخصيات تتحرك داخلها لكنها لا تفقد ارتباطاتها الاجتماعية خارجها سواء أكانت ايجابية أو سلبية . ويطبق ميللر هذا المفهوم الشامل على مسرحيته « موت قومسونجى » فيوضح أن الصراع بين الأب والابن من أجل اثبات الوجود كان يمكن أن يفقد قيمته لو اقتصر على حدود الأسرة ، لكنه يكتسب مدلولاته الرمزية والدرامية من توغله فى أحراش المجتمع الكبير . كذلك تمثلت مأساة بلانش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها اللذة » لتينسى ويليامز فى أنها تعرضت للطرد خارج نطاق الأسرة كى تواجه المجتمع بكل وحشيته .

ويتوسع ميللر فى مفهومه الدرامى للأسرة فيطبقه على مسرحيات عظيمة مثل « أوديب » و « هاملت » و « الملك لير » ويقول إن قمة المأساة لا تتمثل فى شعور الإنسان بالاغتراب فى مجتمعه ، بقدر ما تتجسد فى احساسه بالغربة وسط أسرته . إنه بهذا يتم اقتلاعه من جذوره فيفقد التوازن تماما ، بل يفقد انسانيته بطريقة أو بأخرى . فالأسرة هى المصدر الأول والأساسى الذى يشبع احساس الانتماء الغريزى عند الإنسان ، ويشكل نظرته تجاه الحياة ، ويصوغ كيانه الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسلوكى . وقد أثبت ت . س . اليوت فى مسرحية « حفل كوكتيل » أن هذا المضمون الاجتماعى من الخصوبة الفكرية بحيث يمكن معالجته معالجة شعرية . كذلك أثبت ثورنتون وايلدر بمسرحيته النثرية « بلدتنا » أن روح الشعر يمكن أن تسرى فى هذا المضمون عندما يرتبط ايقاع الإنسان الفكرى والسلوكى بايقاع أسرته ، ويخرج من نطاق الأسرة بمفهومها التقليدى الضيق إلى مجالها الإنسانى الرحب . وذلك على الرغم من أن المسرحية تستخدم الأسرة التقليدية مضمونا لها : الأب والأم والأخ والأخت ، ذلك أنهم اكتسبوا أبعادا انسانية أشمل من خلال المعالجة الدرامية والرمزية .

ولم يجد الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكوف غير الأسرة منطلقا دراميا كى يبلور مأساة المجتمع المنهار فى روسيا القيصرية , ففى مسرحياته وخاصة فى « الشقيقات الثلاث » ، و « بستان الكرز » و « الخال فانيا » تمتد الصراعات والاحباطات داخل الأسرة لتشمل المجتمع كله . وقد نجح تشيكوف من خلال ارتباطه بدراما الأسرة فى تفادى

التسجيل الاجتماعى المباشر المرتهن بفترة اجتماعية مؤقتة ، وبذلك خرج من نطاق المجتمع المحدود إلى مجال الانسان الرحب .

وفى مصر تأثر كتاب المسرح المعاصر بهذه الاتجاهات الوافدة فنجد فى مسرحيات نعمان عاشور ورشاد رشدى وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس مثلا مزيجا من إبسن وشو وتشيكوف وأونيل وويليامز وميللر وغيرهم . فمعظمها مسرحيات تتخذ من الأسرة المصرية المعاصرة منطلقا لبلورة قيم المجتمع وتناقضاته وصراعاته ، وان كانت هناك محاولات جادة لتأصيل المضمون الفكرى إلا أن الشكل الفنى لا يزال متأثرا إلى حد كبير بانجازات المسرح العالمى ، وهى انجازات ـ على اية حال ـ ملك للجميع .

ولم تفرض الأسرة نفسها على المسرحية فحسب ، بل أثبتت وجودها أيضا فى الرواية . ففى نماذجها المبكرة كرواية « جوزيف أندروز »لهنرى فيلدنج ، و« باميلا » لصامويل ريتشاردسون » ، وكل روايات جين أوستن ، وغيرها نجد الأسرة تتربع على عرش مضمونها . بل إن بعض الروايات الضخمة أو التى تقع فى أكثر من جزء كتبت خصيصا لتتبع تاريخ ومراحل أسرة من الأسر ، كما نجد فى « ثلاثية كليها نجر » و « تاريخ أسرة فورسايث » ، و « ماكيافيللى الجديد » ، و « تسجيلات درايزر للحياة الأمريكية » ، و « طريق البشر » . هذه الروايات تستخدم مضمون الأسرة كى تعرض لنا قطاعا من مجتمع معاصر فى مراحل تطوره وتغيره .

ويرى ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » أن جالزورثى وويلز ودرايزر وبتلر لم يحاولوا تجسيد حقيقة انسانية صالحة لكل زمان فى رواياتهم تلك ، بل اكتفوا ببلورة المجتمع فى مرحلة انتقال معينة من خلال شخصيات حقيقية تمثله ، ولذلك فهى تحيل كل شىء إلى خاص ، نسبى وتاريخى . إنها لا ترى الخيال بعين الشمول ، وإنما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يساعدها ذكاء يحسن التقنين . ورأى موير يتفق مع نظرة الناقد الفرنسى رامون فرنانديز فى روايتين مثل « ماكياڤيللى الجديد » و « تاريخ أسرة فورسايث » عندما يقول إن مفهوم المجتمع عند ويلز وجالزورثى مفهوم مجرد فى أساسه ، لا حقيقة خيالية وهما بالتالى لا يعيدان خلق المجتمع فى رواياتهما ، إنما يصورانه فقط ، أو بالحرى يصوران أفكارهما عنه .

فى « تاريخ أسرة فورسايث » يتتبع جالزورثى تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى الغنية فى حوالى ألف صفحة ، وذلك فى فترة زمنية تمتد ما بين سنة ١٨٨٦ وسنة ١٩٢٧ . وأهم ما يميز هذه العائلة ، حبها الشديد للملكية وتعلقها التام بغريزة الاقتناء والتجميع إلى الحد الذى يقرب من العبادة والتقديس ، وهناك أيضا شعورها بالرضا التام عن نفسها وأعمالها وإعراضها عن القيم الفنية الجمالية . وتتجلى هذه النزعة فى طريقة جالزورثى فى رسم

شخصية سومز فورسايث المحامى الناجح الذى يزعجه أن رأس العائلة الرجل العجوز الوقور جوليون فورسايث يتغنى بالجمال ويعشقه ، ويزعجه أكثر أن يرى زوجته أيرين تتعلق بالفكرة الجمالية ذاتها بعد أن ضمها إلى قائمة مقتنياته الثمينة .

وترفض أيرين أن تعامل على أنها شيء ثمين يقتنى ويتوق قلبها لصبوة الحب الحقيقى ، فتقع فى غرام مهندس معمارى . وفى قصته « المحكمة » تستمر حياة سومز فورسايث الذى أصابه الملل ، وتاق إلى انجاب ذرية فيحن للرجوع إلى أيرين ويتبعها إلى باريس ، لكنه يطلقها هناك ويتزوج من الشابة الفرنسية آنيت ، أما زوجته السابقة فتتزوج من جوليون الصغير . وبعد ذلك بتسع عشرة سنة تقابل ابنة سوفر واسمها فلير الشاب جون ابن أيرين ، وتقع فى غرامه .

وفى الجزء الثالث من الرواية والذى كتبه جالزورثى تحت عنوان « للايجار » يسرد لنا بإفاضة ما اكتنف حياة العائلة من حزن وقلق يمتدان من سومز وأيرين إلى الشاب والفتاة . ذلك أن فلير لا تتزوج من جون فى النهاية ، بل تتزوج من شخص أرستقراطى ابن لبارون ، وهو زواج لا يثير غضب سومز الذى أصبح يعتقد أن كل شيء أصبح « للايجار » .

فى رواية « طريق البشر » لصامويل بتلر تقوم شخصيات أسرة المؤلف بأهم ومعظم الأدوار ، وإذا استثنينا أسرة بتلر لم نجد فى الرواية غير شخصيات قليلة رسمت من أشخاص معروفين فى واقع الحياة ، وقد عرف القراء المعاصرون أهم هؤلاء الأشخاص . وكان بتلر ينقل عن الأشخاص الحقيقيين كلما كان أجدى فى تصوير أبعاد أسرته وأوضاعها . وبالرغم من هذا التصوير شبه الفوتوغرافى لأسرة بتلر ، فانه من خلال المزج بين الجانب الأخلاقى والعنصر الساخر ، استطاع أن ينسج رواية متكاملة البناء . فالشخصيات يرسمها المؤلف بتفصيل ذى دلالات فنية ، وبلمسات غاية فى الدقة . ومع ذلك فالملاحظات الواردة فى الرواية عن الحياة الأسرية تجعل منها سجلا فذا للعادات والتقاليد فى زمان الرواية ومكانها .

ومن ناحية التشويق الروائى الخالص تأسر الرواية القارىء من خلال تتبعه للصراعات الكامنة بين البطل وأسرته . فهى تسرد قصة حياة إنسان ولد قرب ختام النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فوجد أنه ان أراد أن يستمتع بأسباب الراحة المادية التى يتيحها له مركز والديه فلابد له أولا من الخضوع للمتاعب الروحية والتغلب عليها ، ولكنه يأبى الخضوع لسلطان الأسرة ، فتكون المتاعب المادية هى الثمن المباشر لعصيانه وتمرده . وعلى الرغم من هجوم بتلر الكاسح على الحياة الأسرية عامة ، فانه لم يستطع أن يسمح لنفسه بجرح أعضاء أسرته الأحياء بنشر هذه الرواية التى يستطيعون بسهولة أن يميزوا أنفسهم فيها ، مادام

أحدهم على قيد الحياة . وهكذا ظلت مخطوطته محبوسة حتى مات بتلر نفسه عام ١٩٠٢ وانتقل الحق فى نشرها طبقا لوصيته إلى صديقه ر . ا . ستريتفيلد منفذ الوصية .

ولكن مهما هاجم الأدباء والمفكرون كيان الأسرة ونـظام الزواج المؤدى اليـه ، فان هجومهم عبر التاريخ كان يهدف اصلاح هذا الكيان وهذا النظام ، شأنها فى ذلك شأن أى نظام اجتماعى فى حاجة إلى الاصلاح والتقويم من حين لآخر . وحتى إبسن فى هجومه الكاسح على نظام الزواج والأسرة فى مسرحيته « بيت الدمية » لم يهدف إلى الغاء هذا النظام بل إلى اصلاحه وتقويمه . وهو المنهج نفسه الذى اتبعه شو فى معظم مسرحياته التى تعالج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية بين مختلف أعضاء الأسرة .

ولا يعقل أن نظاما كالأسرة دام قرونا طويلة متوالية ، وتقبلته الشعوب على اختلاف أنواعها ومشاربها ، لا يكون نابعا من جوهر الانسانية ذاتها . فالأسرة هى بمثابة القلب من تطور البشرية ، ليس لأنها تحافظ على الكيان الانسانى فحسب ، بل لأن التطور النفسى الملائم للفرد الواحد لا يتحقق إلا داخل الحلقة الأسرية الدافئة . وقد دلت الدراسـات الاجتماعية والسيكلوجية على أن الكيان الأسرى القوى يساعد على نمو الشخصية السوية وتغذيتها تغذية خالصة من الخصائص الخطرة على الذات والمجتمع .

وفى مصر قام نجيب محفوظ بمحاولة رائدة فى مجال رواية الأسرة من خلال ثـلاثيته المشهورة : « بين القصرين » ، « قصر الشوق » ، « السكرية » . وعلى الرغم من عناصر السيرة الذاتية والتسجيل الاجتماعى والتاريخى لفترة ما بين الحربين العظميين ، فان نجيب محفوظ نجح فى اقامة بناء درامى ضخم تفادى فيه الأخطاء التى وقع فيها من سبقوه من الروائيين العالميين الذى تناولوا نفس النوع الروائى . وقد قام عبد الحميد جوده السحار بمحاولة مشابهة لكنه لم يكن موفقا مثل نجيب محفوظ .

ومن الواضح أن كل الآداب العالمية عالجت قضية الأسرة بطريقة أو بأخرى . فالأسرة نظام لم يقتصر على شعب دون آخر ، ومهما اختلفت المفاهيم عنها فهى فى جوهرها كيان انسانى لا غنى للإنسان عنه فى معظم مراحل حياته . وقد حرص الأدب العالمى منذ عصوره الأولى على مواكبة تطورات هذا الكيان ، مواكبة استمرت حتى عصرنا هذا . بل إنه من الملاحظ أن أبعاد هذه المواكبة تعددت وتضاعفت على مستويات مختلفة نظرا للتعقيد المتزايد الذى أصبح السمة المميزة للحياة المعاصرة بصفة عامة .

٤ - الاغتراب

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الاغتراب » فى ثقافة الغرب . فقد رأى فى تولى بعض النواب تمثيل الشعب أكذوبة كبرى ، لأن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ فى الانعزال داخل وطنه ، ويشعر بالغربة. ولذلك أكد روسو أن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الارادة العامة . قال فى « العقد الاجتماعى » إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالانابة ، فهى إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط .

ولكن ما طلبه روسو كان شيئا مستحيلا لأن الظروف تعقدت والدول اتسعت ، فلم يكن هناك مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على « أسطورة » التمثيل الشعبى . لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى اغتراب الانسان فى وطنه ، وتركيز السلطة ، وضياع الحرية والديمقراطية . وقد سرى هذا المفهوم فى الثقافة والأدب فى العالم الغربى إلى أن بلغ قمته فى عصرنا هذا . ذلك أن الاحساس بالاغتراب يتصاعد تصاعدا اطراديا مع تزايد التعقيد والتشعب .

وقد يتطرق للذهن أن العرب لم يعرفوا معنى الاغتراب إلا بعد اتصالهم بالحضارة الغربية ، ولكن للحقيقة والتاريخ كان المفكرون العرب أول من أدرك مأساة الاغتراب وذلك قبل روسو بقرون عدة . فقد صور أبو حيان التوحيدى هذه الغربة أبلغ تصوير عندما قال إن : « أغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه » . ثم يتلمس الأسباب من خلال تساؤلات يطرحها وكأنه يحدد ملامح هذه المأساة الانسانية على مر العصور . يقول :

« إلى متى نعبد الصنم بعد الصنم ؟ إلى متى نقول بأفواهنا ما ليس فى قلوبنا ؟ إلى متى ندعى الصدق والكذب شعارنا ودثارنا ؟ إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها ؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن أن الشفاء فيها ؟ » .

وهو نفس الاحساس الذى عبر عنه ابن باجة فى كتابه العظيم « تدبير المتوحد » . فالمتوحد هو من يحس بالاغتراب برغم أنه يعيش فى زحام كثيف من البشر . ويصفه ابن باجة بأنه الانسان الفاضل الذى يعيش فى مدينة غير فاضلة . ومهما زاد عدد الفاضلين فى المجتمع الواحد ، فإنهم لا يكونون سوى قلة قليلة يسميهم « بالنوابت » أى النبات الذى ينمو من تلقاء نفسه حتى لو كان متحديا لعناصر بيئته .

ولكن عندما فرضت الحضارة الغربية نفسها على العالم بصفتها حضارة العصر ، ظن الكثيرون أن المفاهيم والمعانى التى تتحدث عنها هذه الحضارة لم يرد ذكرها فى الحضارات والثقافات الأخرى من قبل ، ونسوا أن الفكر الانسانى نسيج عضوى متشابك يغطى كل الحضارات والثقافات مهما باعدت بينها الفوارق الزمانية والمكانية .

ومع مواكبة الاحساس بالاغتراب للتطور الحضارى رأى الفيلسوف الألمانى هيجيل أن جذور هذا الاحساس قد ترسخت عندما انفصل الانسان عن الطبيعة نتيجة لظروف العمل والانتاج التى تعقدت بمرور الزمن . والظاهرة الغريبة ان إزدياد قدرة الانسان على السيطرة على الطبيعة ، وعلى تغيير العالم المحيط به ، قد أدت إلى إحساسه الدفين بالاغتراب ، إذ وجد نفسه محاطا بأشياء هى من نتاج عمله لكنها مع ذلك تتخطى حدود سيطرته وتكتسب من تلقاء نفسها قوة متزايدة . يكفى أن الانسان اخترع الآلة لتكون فى خدمته ، فإذ به يجد نفسه فى خدمتها وتحت رحمتها ، بل إن مصيره أصبح مرتبطا بها ، مما أحال كيانه الواثق القديم إلى ريشة فى مهب الرياح .

وبذلك تحولت غربة الانسان فى حياته إلى قدر مكتوب عليه ، إنها المفهوم المعاصر الملموس للقدر الميتافيزيقى الذى عرفته العصور القديمة . إنها مأساة أن تكون هذه الغربة ضرورية لتطور الانسان ، ولذلك يتحتم على الانسان المعاصر أن يتحكم فيها وأن يتغلب عليها باستمرار ، حتى يعى كيانه أثناء قيامه بعمله التخصصى ، وحتى يجد ذاته مرة أخرى فى نتاج عمله ، وحتى يسعى إلى أوضاع اجتماعية جديدة لا يكون فيها عبدا لانتاجه بل سيدا له .

لقد أدى تقسيم العمل الناتج عن الثورة الصناعية إلى تحول العامل إلى مجرد ترس فى آلة ضخمة لا يعى أبعادها ، مما أفقده الشعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه . وأصبح مخلوقا غريبا ضائعا يطلب الانتماء ولا يجد من أو ما ينتمي إليه . حتى عمله ــ المفروض فيه أنه من صنع يديه ــ أصبح شيئا غريبا عنه ، ولم يقتصر الأمر على الغربة بل امتد ليشمل التحكم فى مصيره أيضاً . إنه يغترب عما يصنعه ، وكأنه يستمر فى انتاجه ليقضى على كيانه ذاته . وبذلك يتحول الانتاج إلى ضياع مستمر له ، أى نشاط موجه ضد ذاته ، ومستقل عنها ، وغير منتم إليها . والمأساة أنه لا يستطيع التوقف عن هذا النشاط ، وإلا فقد القدرة على مواكبة الحياة ذاتها .

وفي المجتمع الحديث لم تعد العلاقات الاجتماعية بين بشر يعرفون بعضهم بعضا ، لكنها أصبحت علاقات بين أشياء مطروحة للعرض والطلب في سوق منتجات العمل . والمشتغلون بالتبادل التجاري غرباء تماما أحدهم عن الآخر . كذلك السلعة المنتجة منفصلة تماما عن الانسان الذي نقلها إلى السوق . وهو الاتجاه الذي عبر عنه برتولت بريشت في قصيدته « أغنية التاجر » التي يقول فيها :

« كيف لي أن أعرف ما الأرز ؟
كيف لي أن أعرف من يعرف ما هو ؟
انني لا أدري ما الأرز ؟
كل ما أعرفه هو سعره » .

لقد أحال تقسيم العمل الإنسان من كل متكامل إلى جزء ضئيل . ومن ثم أصبحت نظرته جزئية إلى الأشياء . وكلما زادت عملية العمل الانتاجي تقدما ، نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء واتسعت هوة الانفصال بين الواحد والكل . وكلما زادت ضخامة الانتاج ، زادت ضآلة الانسان . وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا بأسلوب حاد قل أن نجد له نظيرا في أعمال الأدباء المعاصرين . فقد شعر كافكا باغتراب البشر بحدة تفوق شعور الأدباء الذين عالجوا نفس المضمون ، ورأى قمة المأساة الانسانية في نظام تيلور الذي يحول العامل إلى جزء من الآلة وذلك عن طريق الانتاج الواسع الذي يستخدم السيور في نقل جزئيات الانتاج بين العمال . يقول كافكا عن هذا النظام :

« إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الانساني الذي يشكل جزءا منه . ان الحياة على النمط التيلوري لعنة رهيبة لن تؤدي إلا إلى الجوع والبؤس بدلا مما تسعى إليه من الثروة والربح . وهذا ما يسمونه نهاية العالم » .

وحتى نهاية العالم هذه ـ عند كافكا ـ غير مؤكدة . إن «سير» الحياة يحمل الإنسان الذي لا يدري إلى أين . لقد أصبح الانسان شيئا جمادا ، أكثر منه مخلوقا حيا . إنه لا يعاني فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، بل يعاني كذلك من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وابهاما . ففي روايات كافكا مثل « المحاكمة » و « القلعة » يتحرك أشخاص غامضون مبهمون قابضون على السلطة ، ويقررون استدعاء جوزيف ك ليحاكموه ، ويصدروا حكمهم بالاعدام ، وينفذوه فيه بالفعل . أما البيروقراطية الكونت وست وست صاحب القلعة فتتخطى كل منطق معقول ، وهي القلعة التي يحاول « ك » الوصول إليها ولكن بلا جدوى . إن البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الانسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطي علاقات انسانية وإنما لديه ملفات بحيث يتحول الانسان عنده إلى مجرد ملف ، يعرف برقم ملفه . وليست له صفة شخصية بل هو مجرد « حالة » .

وفى « المحاكمة » يشرح المحامى للسيد « ك » أن الادعاء الأول لا يتلى فى قاعة المحكمة وإنما يكتفى بادراجه فى الملف ، فمن المفروض أن يفحص فيها بعد . لكن حتى هذا لا يتحقق فى معظم الأحيان لحسن الحظ ، ذلك أن الادعاء الأول كثيرا ما يوضع فى غير موضعه أو يضيع تماما . وحتى إذا بقى فى مكانه حتى النهاية فنادرا ما يقرأ . كذلك فإن الاجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل على المتهم أيضا . والسرية نفسها تعوق الموظفين الصغار عن متابعة القضايا التى يشتغلون بها حتى النهاية . وتصير القضية كلها رهنا بنوعية العلاقات الشخصية للمحامى ، إذ أن قيمة الدفاع تنهض أساسا على هذه العلاقات .

ويحيط الغموض بممثلى النظام الاجتماعى الكبار بحيث لا نكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » فى رواية « القلعة » على الرغم من أنه أحد صانعى القرار . فلا يعرف مرؤوسه برنابا على وجه اليقين أبدا ما إذا كان الشخص الذى يحدثه هو « كلام » أم غيره . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال المساعدين اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة الغريب فليس لهما وجود إلا فى حدود وظيفتهما ، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية ولا وجود خاص بهما . فهما مجرد وظائف أو خدم لقوة خفية كامنة فى الخلف .

واغتراب الانسان ليس نتيجة للنظام الصناعى فحسب ، بل نتيجة لعجزه فى مواجهة السلطة التى تضعه فى موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدرى شيئا عن الاتهام الموجه إليه ولا نوعية الجريمة التى ارتكبها . وهكذا اغتربت الدولة وانفصلت عن المواطن العادى الذى لا يشعر بأى توحد معها ، والذى دفعه احساسه الدفين بالغربة إلى اليأس من كل اصلاح ، وأن عليه أن يتقبل الأمور على علاتها ، فهى القدر الجديد الذى يحيط به من كل جانب ، والذى يتربص بكل انسان إيجابى له رأى ، مما يدفع بكل واحد إلى الانغماس فى حياته الخاصة التى لا يرى شيئا خارج حدودها .

وفى قصيدة « الأرض الخراب » للشاعر المعاصر ت . س . إليوت لا يرجع تدهور الحضارة المعاصرة إلى العنف أو إلى أية خطيئة أخرى ، وإنما يرجع إلى الانفصال الكامل بين الانسان ومجتمعه . فالقصيدة تصور عالما جف فيه سيل العواطف الانسانية المتبادلة ، التى لديها وحدها القدرة على اخصاب النشاط الانسانى برمته . وانكمش الوجود الانسانى وفقد معناه وأوشك على العدم . فلم يعد هناك من يعطى ، أو يخاطر بنفسه باظهار أى تعاطف مع الآخرين . ولم يبق عند أى أحد شىء يحرص عليه . فالجميع مسجونون داخل نفوسهم ، التى انطفأ وهجها بفعل أنانيتهم وفتورهم وضياعهم وغير ذلك من أعراض الغربة فى هذا العالم . لم يبق للانسان من عواطف ومشاعر سوى الخوف . الخوف من العاطفة نفسها ، والخوف من الموت بالغرق فيه .

والقصيدة لا تصور غربة الانسان فحسب ، بل تجسد غربة عالم كامل من الناس ، بدوا كأنهم أشباح ، وهم يتدفقون على كوبرى لندن فى ضباب الشتاء . فى ذلك الحشد الغريب الذى لم يعرف الحياة على الاطلاق كما أن الحياة لم تعرفه . فقد بلغت غربة الانسان حدا فقدت عنده الأشياء معناها ، ولم يجد شيئا ينتمى إليه انتماء مؤكدا سوى الموت والعدم . حتى عناصر الشر والخطيئة والرذيلة لم تعد السوس الذى ينخر فى عظام حضارتنا . ولذلك لم تقدم « الأرض الخراب » صوراً لاضطهاد الخيرين أو ازدهار لأحوال الأشرار . كما أنها لم تحدد وضع الانسان المعاصر بالنسبة للمجتمع سواء بالسلب أو بالايجاب . فليس فى امكان الغريب الضال التائه أن يعرف من أين أتى وإلى أين يسير ؟! .

فقد نسى البحار الفنيقى المكسب والخسارة . ولم يكن اغتصاب الملك الهمجى لفيلوميل شيئا حيا ، بل بدا جامدا كتمثال منحوت أو جذور ذابلة ، أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شىء فيه سوى قمامة من الأحجار وأشجار ميتة وصخور جامدة . ويتكشف أمر هذا الحاضر عندما تزدهر أزهار الليلاك فى شهر ابريل وسط الأراضى الميتة ، ومع هذا يظل قلب الانسان الميت بلا حياة . أما الذين يظنون أنفسهم أحياء بتسكعهم برفقة عشيقات تافهات ، فإن قلوبهم خاوية إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة . فليس عندهم سوى القلق ، وسخط تولد عن الضجر . إنهم غرباء فى أرض غريبة . ينطبق هذا على الأغنياء كما ينطبق على الفقراء الذين تظهر تفاهتهم عند تبادل السباب . ويظهر عقم حياتهم عندما ينتهى اشتياقهم لقضاء وقت ممتع بلا جدوى . وحتى هذا العقم لابد أن ينتهى إلى العدم . ففى الحانة نسمع صوت منكر مروع يهذى محذرا عند نهاية الليل : « أسرعوا من فضلكم . لقد حان الوقت » . لقد حان الوقت لكى تنتهى كل هذه الأشياء ، إنه الزمان الشبيه بجواد جنح . فالقبر لطيف ، وفيه خلوة أخف وطأة من غربة الحياة . وأسعدت مساء يا أوفيليا الحمقاء . إن النهر فى انتظارها . ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته ، وما حدث فيه من مغازلات تافهة فى الصيف واغواء لا خير فيه ، خال من كل عاطفة وانفعال . حتى الحب الذى يربط الانسان بالانسان ويزيل حواجز الغربة بينهما قد تلاشى ولم نر سوى العاشق الذى تدعو تفاهاته إلى عدم المبالاة به والمعشوقة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شىء . فالغريب قد ينجز شيئا لو ساعده أصحاب البيت أو أصحاب الأرض ، ولكن ماذا يصنع الغريب لو وجد نفسه وسط غرباء ؟! .

ويقول ايرنست فيشر فى كتابه «ضرورة الفن » إن التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الادراك الاجتماعى يؤدى إلى زيادة الشعور بالغربة . فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السيبر نيطيقا الجديد ، قد جعلت العالم مكانا يكاد يلفظ الانسان العادى . تماما كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لانسان العصور الوسطى بل وأشد أثرا منها . فالمحسوس يصبح غير

محسوس ، والمرئى يصبح غير مرئى ، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس يبرز واقع رهيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية . إن الواقع الحى الزاخر بالأشكال والألوان ، والطبيعة التى رآها جيته بعين العالم وبعين الشاعر معا ـ كل هذا أصبح تجريدا هائلا . ولم يعد البشر العاديون يشعرون بالراحة فى هذا العالم . إن الأنفاس اللاهثة وراء المجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم . إن عالما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء لهو عالم لابد أن يشعر فيه البشر بالغربة .

وهناك لحظات عابرة تستطيع فيها الانتصارات العلمية أن تثير خيال البشر . فالتحليق فى الفضاء مثلا وبلوغ الكواكب الأخرى ، تحقيق لحلم سحرى قديم استطاع تجسيد وحدة الاحساس الانسانى ولو للحظات . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز والاحساس بالغربة والخوف من المجهول . فهناك من التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنولوجى ما يثير الرعب ، إذ ربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو خطأ يرتكبه أحد صغار الفنيين ، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الانسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الآداب والفنون فى القرن العشرين بصفة خاصة . فقد برز فى روايات كافكا ، وقصائد إليوت وموسيقى شونبرج ، ولوحات السيرياليين والتجريديين ، ودعاة « الرواية الضد » و « المسرحية الضد » ، وكوميديات صامويل بيكيت ، وقصائد البيتنكس الأمريكيين ، ومعظم أتباع مدارس العبث والغضب والرفض والتمزق وغير ذلك من المظاهر والاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت نتيجة لاحساس الانسان المتزايد بالاغتراب فى هذا الكون . لقد شاع فى عصرنا هذا الحديث عن الانسان « اللامنتمى » : لكن هذا اللا انتماء مجرد نتيجة سلبية لفشل الانسان فى الانتماء . والطبيعة البشرية تؤكد لنا أنه عندما يكرس الانسان كل فكره وجهده ووقته فى الحصول على شىء ، لكن مساعيه تذهب مع أدراج الرياح دائما ، فإن الأمر ينتهى به إلى مقت هذا الشىء وكرهه . كذلك عندما فشل انسان العصر الحديث فى الانتماء إلى الحياة والمجتمع ، فإنه رفع لواء اللا انتماء تعبيرا عن سخطه المتزايد والسلبى تجاه مظاهر الاغتراب التى تحيط به من كل جانب .

٥ ـ الأمـومة

لعبت الأمومة دورا لا يمكن تجاهله فى الأدب العالمى . فإذا لم تكن البطولة معقودة للأم ، فإن الاشارة إلى دورها المؤثر تفرض نفسها على الشخصيات الرئيسية وخاصة فى المسرحيات والروايات التى عالجت العلاقات الأسرية منذ المآسى الاغريقيـة . فمثلا فى مأساة سـو فوكليس « أوديب ملكا » كان اهدار قيمة الأمومة عندما تزوج أوديب من أمه أحد سببين جعلا الوباء يجتاح طيبة كلها ، فقد أصبح الرجس الذى يدنس المدينة كلها . فالأمور لا يمكن أن تستقيم فى وجود ابن تزوج المرأة التى انجبته ، وقتل أباه ، وصار أخا وأبا للصبية الذين يعيشون معه . وفى العصر الحديث أطلق سيجموند فرويد ما أسماه بعقدة أوديب على الابن الذى يتعلق بأمه تعلقا مرضيا . هكذا كان الأدب سباقا إلى بلورة جوانب الأمومة ومعانيها فى حياة الناس ، سواء أكانت جوانب ايجابية أو سلبية أو حتى مأسوية .

فى مأساة « ميديا » يقدم لنا يوربيديس بطلته ميديا كأم تحب ولديها ، وزوجة تخلص لزوجها ، ومع كل هذا السلوك المثالى تسير حياتها نحو كارثة حتمية لأنها لا تستطيع التحكم فى وجدانها العارم حين تحب أو تكره . ولذلك يجعل يوربيديس من غلبة العاطفة فى نفس ميديا على العقل ، سقطة دائمة لازمة بها ، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها ، وقتلت بلياس ، وقتلت كريون وابنته ثم قتلت ولديها البريئين . ومأساة ميديا أن العاطفة الجامحة عندها أقوى من تدابير العقل بحيث فقدت الاتزان الملازم للعاطفة السوية بصفة عـامة وعاطفة الأمومة بصفة خاصة ، مما جعلها مصدرا لعذاب نفسها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل إلا مخلفة وراءها الدمار .

فى مسرحية « هاملت » يركز شكسبير على العلاقة بين هاملت وأمه . تلك العلاقة التى رآها هاملت فى ضوء جديد بعد لقائه بشبح أبيه فلم يغفر هاملت لأمه زواجها من قاتل أبيه الذى كان عمه فى الوقت نفسه :

الملكة : لشد ما أهنت أباك يا هاملت .

هاملت : أى والدتى ! لشد ما أهنت أبى !

الملكة : ويحك ! أتجيبنى بلسان غليظ ؟ أنسيت من أنا ؟

هاملت : لا وربى ، إن أنت إلا الملكـة . . . امرأة أخى زوجـك ــ وليت هذا لم يكن ــ ثم . . أنت أمى !

الملكة : اذن سأبعث إليك بمن يحسن مخاطبتك .

هاملت : اياك أن تتحركى ، واجلسى فى مكانك ريثما أريك خبايا نفسـك بمرآة صادقة !

الملكة : ماذا تبتغى منى ؟ أتريد قتلى ؟ أنقذونى . . أنقذونى . .

بولونيوس : (وراء الحجاب) : ماذا جرى ؟ النجدة . .

هاملت : (يخرج سيفه) : من هنا ؟ أجرذ من الجرذان (يضربه من وراء الحجاب) مات ، أراهن بدينار !

بولونيوس : (من وراء الحجاب) : أوه . . قتلنى (يسقط ميتا) .

ويزيح هاملت الستار فيكتشف أنه لم يقتل الملك كما خيل إليه ، بل قتل الشيخ بولونيوس رئيس الديوان الملكى ووالد محبوبته أوفيليا . ينحنى هاملت على الجثة ، ويخاطبها قائلا :

هاملت : وأنت أيها الأجير الحقير الثرثار الأبله ، وداعا . . . لقد ظننتك من هو خير منك . فخذ ما قسم كما قسم . وتبين ــ ولو بعـد حين ــ أن الأفـراط فى الزلفى قد يورث الوبال .

الملكة : أى ذنب جنيت حتى تقسو على هذه القسوة ؟

هاملت : جنيت ذنبا يدنس الطهارة ، ويخضب بالحياء وجـه العفة . . ذنبـا ينزع الوردة من جبين الحب ويضع مكانها قرحة ، ذنبا يعيد عهود الزواج مكذوبة كأقسام المغامرين ، ذنبا يجعل الدين لفظا بلا معنى » .

وإذا حاولنا تتبع مفهوم الأمومة فى الأدب العالمى المعاصر ، فإنه يستحيل أن نجد أدبا يخلو من هذا المفهوم الذى عالجه الأدباء فى كل أنحاء المعمورة بطريقة أو أخرى . وخاصة أن علم النفس فتح آفاقا جديدة لهذا المفهوم ، بعد أن كان قاصرا فى القرنين السابـع عشر والثامن عشر على الجانب الأسرى والاجتماعى مثلما نجـد فى روايات جـين أوستن التى ظهرت فيها الأم وكأن هدفها الوحيد فى الحياة هو تزويج بناتها حتى لا يفوتهن قطار الزواج .

كذلك اكتسب مفهوم الأمومة أبعادا سياسية وثورية كما نجد فى رواية « الأم » التى كتبها الأديب الروسى مكسيم جوركى عام ١٩٠٧ ، وفيهـا تنغمس الأم حتى أذنيها فى خضم الثورة ، وتقوم بتوزيع المنشورات ، ولا تهتز عندما يلقى القبض على ابنها ويودع السجن ، بل تحاول التماسك أمامه حتى لا ينهار ، وفى النهاية تتحول إلى جذوة مشتعلة

تحترق من أجل أن تضىء طريق الثورة . ويبدو أن جوركى قد جسد فى شخصية الأم وطنه روسيا الواقعة تحت نير حكم القياصرة ، ومحاولاتها المستميتة للتخلص من هذا الطغيان . ولذلك كانت بطلته مثلا فريدا فى الأمومة التى تحتوى الوطن كله وليس مجرد الأبناء .

فى عام ١٩٣٨ استخدم الأديب التشيكى كاريل تشابك نفس المفهوم تقريبا فى مسرحيته « الأم » التى كانت فيها الأم تجسيدا حيا لوطنه تشيكوسلوفاكيا وهى تقف مهددة فى مواجهة الطوفان النازى الذى أوشك أن يجرفها فى طريقه الذى كان بمثابة بدايات الحرب العالمية الثانية . وقد أوضح تشابك فى مقدمة مسرحيته أن زوجته هى التى أوحت بفكرتها إليه ، وتحمس لها لأنه وجد فيها من الأبعاد الانسانية الخصبة ما يبلور الخطر الذى يهدد الوطن الأم . واشترط فى الاخراج المسرحى أن يبدو الجنود القتلى حول الأم وكأنهم أحياء وليسوا مجرد أشباح ، قادرون على التودد والتعاطف الحار ، بحيث يتخذون أماكنهم على المنصة بأسلوب طبيعى لا يمت للموت بصلة ، وهى الأماكن التى تعودوا عليها فى حياتهم وفى منزلهم السابق وبين أفراد عائلتهم وحول أمهم . فهم وإن كانوا قد ماتوا بأجسادهم ، فانهم لا يزالون يعيشون فى وجدان أمهم . إنهم موتى فقط لأن أمهم لا تستطيع احتضان أجسادهم ، ولأن ضجيجهم قد خفت قليلا . لكنهم دخلوا الحياة الحقيقية من أوسع أبوابها .

أما الأمومة عند الروائى الانجليزى د . هـ . لورانس فتتخذ مفهوما نفسيا يقترب من الحالة التى أسماها فرويد بعقدة أوديب . فى رواية « أبناء وعشاق » ١٩١٣ تتسع الهوة تدريجيا بين الأم وزوجها ، وتتهاوى بينهما كل الجسور الفكرية والعاطفية ، فتركز الأم كل أفكارها وعواطفها فى أطفالها : وليم وآنى وبول وآرثر . وعندما يحصل وليم على وظيفة فى لندن يبدأ فى مساعدة أسرته ومدها بالمعونة المالية ، لكنه يقع فى غرام فتاة تافهة تبدد ماله وصحته إلى أن يموت مصابا بالالتهاب الرئوى . وتغرق الأم بين أمواج الحزن والأسى ، لكنها لا تجد مخرجا من هذه المأساة إلا ببث كل عطفها وحنانها فى ابنها الثانى بول الذى عاش معها بعد زواج آنى وابتعادها عن البيت ، والتحاق آرثر بالجيش . وعندما يقع بول فى غرام فتاة تدعى مريام ، تحقد عليها أمه لأنها تنافسها فى حب ابنها . كذلك يفشل بول فى الارتباط بها لأن حبه لأمه وقف فى طريقه حجر عثرة . ويعانى نفس الفشل مع امرأة متزوجة تدعى كلارا دوز . وعندما تمرض أمه مرض الموت يشعر بالضياع يجتاحه ويحاول انقاذ نفسه باعادة ارتباطه بمريام . لكن الفشل القديم يخيم عليهما ويؤكد لهما أن حياتهما ستكون جحيما إذا تزوجا . وبالفعل ينفصلان مرة أخرى ، وتموت الأم لكنها لا تموت فى كيان بول ووجدانه ذلك أنها أصبحت جزءا فى حياته لا يمكن التخلى عنه سواء فى حياتها أو مماتها .

وكان الأديب الأسبانى جارثيا لوركا من الكتاب الذين نظروا إلى الأمومة بمنظار شعرى ملتهب يتناسب مع روح اسبانيا المشتعلة . يتجلى هذا فى مسرحيتيه « يرما » ١٩٣٤ و « بيت

برناردا ألبا » ١٩٣٦ . تدور المسرحية الأولى حول فتاة متزوجة لكنها عاقر . ولفظ «يرما» يعنى الأرض القاحلة الجرداء . ولا شك أن يرما ليست حالة شاذة أو نادرة ، فهناك ألوف وألوف من النساء اللائى لا يلدن . لكن يرما ترى أن المرأة المتزوجة بلا أمومة ، كيان ميت لا معنى له . إنها فتاة عفية تحول الاحساس بالأمومة إلى طاقة مدمرة تسرى فى دمها . تنام وتصحو على حلم حياتها الوحيد : طفل تهدهده بين ذراعيها ، صورته لا تغادر خيالها . بعد سنتين من الزواج نفد صبرها ، وتحول الحنين إلى الأمومة جنونا يستبد بكيانها كله . ففى أسبانيا يندر أن نجد عاقرا . الزوج والأولاد هم دنيا المرأة . صحيح أن الفقر يمسك بتلابيب هذه الدنيا التى تتمثل فى بيت كالكوخ ، وطعام لا يسد الرمق ، لكن عندما تتردد فى جنبات هذا البيت صرخات طفل وليد يتحول البيت الصغير الفقير إلى عالم فسيح تشعر فيه الزوجة بأنها أصبحت ملكة متوجة ، ويتباهى بها زوجها بين الأهل والأصدقاء . أما إذا لم يأت الطفل تحول البيت إلى قبر يحتوى زوجين لا يعرفان طعم الحياة اعترافا بهزيمتهما المأسوية .

تتجلى المأساة فى طول لسان الجارات ، ولغو القرويات الجارح الثقيل . إنهن ينظرن إلى الزوج العاقر كأنه اقترف جريمة ثم يحولن وجوههن عنه كما لو كان وصمة . أما الزوجة العاقر فالويل لها إذا كانت ضعيفة مستكينة ، إنها تستسلم للأخريات حين ينشبن أظفارهن فى لحمها ولا تملك سوى الصلاة فى الكنيسة لعل الله يزيح غمتها ويحل عقدتها . أما إذا كانت قوية عفية فإنها لا تستكين ، بل تنشب أظفارها فى لحم الأخريات . لكن يرما ــ برغم قوتها وجبروتها ــ فإنها لم تكن لترضى أن ترد الصفعة بالصفعة ، أو أن تأتى عملا مشينا كالأخريات . ولذلك ينتهى بها الأمر إلى أن تنشب أظفارها فى لحم زوجها ، وتطبق بيديها على عنقه فى قوة المجنون ولا تتركه إلا جثة هامدة . وبذلك قتلت أمل الأمومة الذى راودها لكنه لم يتحقق ، وبدلا من التعلل بالآمال المستحيلة ، فإن الوحدة واليأس والموات أفضل وأكثر راحة .

فى مسرحية « بيت برناردا ألبا » يقدم لوركا تنويعة مختلفة على لحن الأمومة فى شخصية بطلته برناردا ألبا التى تمارس أمومتها على بناتها الخمس بأسلوب مضاد لغريزة الأمومة ذاتها . إنها تضحى ببناتها فى سبيل أخلاقيات تقليدية متوارثة ليس لها يد فيها ، لكنها أخلاقيات تؤمن بها وتشترك فيها باعتبارها قوامة عليها ومن ضحاياها . فالأمومة ذاتها يجب أن تخضع لهذه الحدود والقيود والأفكار السلبية المريضة . ولذلك وضعت برناردا أمومتها تحت كل ضغوط القسوة والتوجس والحذر . إن مجتمعها لا ينهض على الحب والتسامح والشفقة ، بل يقوم على الحقد والحسد والنميمة ، فالقرية أشبه بمعركة صامتة بين أعداء متربصين ببعضهم بعضا . والمهزوم هو من يعرف الآخرون وصمته ، ولذلك يصبح الهم الأساسى لكل انسان ، تجنب الوقوع فى الشبهات بكل الطرق والوسائل ، وإذا وقع فيها عليه اخفاؤها حتى يحمى نفسه من النميمة والألسنة التى لا تعرف الرحمة .

وتحمى برناردا ألبا بيتها باغلاقه للحداد مدة ثمانية أعوام . وعلى الرغم من أن بيوت القرية كلها مغلقة والنساء محتجبات فإن القرية كلها كالميدان المفتوح لتجسس العيون والآذان التى تدس بأنفها فى الحياة الخاصة بحثا عن الفضائح والمصائب . وهى الظاهرة التى قضت فى نهاية المسرحية على عالم برناردا عندما صار بيتها مضغة فى الأفواه ، وكان هدفها حماية بناتها من هذه المأساة . فلم تنفعها والعيتها واحترامها للتقاليد ، إذ لم يدر بخلدها أن الأمور يمكن أن تكون على نحو آخر .

أما برتولت بريشت فقد عالج مفهوم الأمومة من زوايا متنوعة فى مسرحيتى «الأم شجاعة وأولادها» عام ١٩٤١ ، و «دائرة الطباشير القوقازية» ١٩٥٤ . والمسرحية الأولى كتبها بريشت قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية برغم أنها قدمت للجمهور عام ١٩٤١ فى مدينة زيوريخ بسويسرا . وفيها ندد بريشت بالحرب وفلسفتها ، وأعلن افلاس كل من يحاول أن يتكسب من ورائها . فالأم شجاعة التى تجمع بين الطيبة والدهاء ، تسعى إلى الخروج بأبنائها من آتون الحرب فتحصل لهم بالحيلة والمكر على مغانم تضمن لهم حياة ميسرة . لكنها تفقد كل شىء فى النهاية ، إذ أن الحرب سيد لا يعرف الوفاء تجاه خدمه . فقد أخطأت الأم عندما ربطت حياتها بالحرب واعتبرت القتال ولى نعمتها ، ذلك أنه يتحتم عليها دفع ثمن باهظ فى النهاية مقابل المكاسب التى حصلت عليها من المقاتلين .

إن أبناءها الثلاثة ـ فتاة خرساء وشابان ـ يضيعون منها فى أثناء سعيها الحثيث للاستفادة من هذه الظروف الدموية المحيطة بها . فشفايتزر كاز ، الجندى النزيه يعدم رميا بالرصاص بلا ذنب ارتكبه سوى الاخلاص والأمانة ، فى حين تقف أمه مترددة فى دفع مبلغ تفتديه به . أما الابن الثانى ـ إيليف ـ فيروح ضحية بطولته وجرأته ، والعمل البطولى الذى جلب له الشرف فى أثناء الحرب هو نفس العمل الذى قضى عليه وقت السلم . حتى الابنة الخرساء كاترين تموت برصاص الجنود لأنها أرادت أن تخرج من عزلتها وتحتج على الأساليب الاجرامية التى يلجأ إليها العسكريون لتحقيق الانتصار ، وتتجلى قمة المأساة عندما تقضى الحرب على كل قيم الأمومة . فقد فقدت الأم كل شىء ، لكنها لا تكفر بسيدها ، بل تجر عربتها وتسير فى نفس الطريق الذى اعتادته وسط هذا الجحيم تبيع القار للمقاتلين .

أما مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» فتدور أحداثها حول إمرأتين تتنازعان طفلا فيما بينهما ، وهى مستمدة من قصة صينية شعبية بسيطة عرفت باسم «دائرة الطباشير» ، وهى شبيهة إلى حد كبير بحكاية «حكم سليمان» المشهورة التى تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا فى قضية امرأتين احتكمتا إليه فى طفل ادعت كل منهما أنه ابنها ، فلجأ إلى حيلة شطر الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطرا ، فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وآثرت التنازل عنه ، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يذبح ابنها ، فكان ذلك أقوى دليل

على أنها الأم الحقيقية ، فحكم سليمان لها . أما فى الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الطفل إلى نصفين اقترح القاضى أزدك ــ بطل المسرحية ــ رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها ، والتى تستطيع اخراجه من دائرة الطباشير ستكون هى الأم الحقيقية ، لأن قوة الأمومة أكبر .

وقد استوحى بريشت هذه الفكرة من الحكاية الصينية ، لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هى التى يحكم لها بالابن ، بل حكم القاضى للخادمة جروشا بأحقيتها فى الطفل من أمه الحقيقية ، لأنها هى التى أنقذت الطفل وعنيت به وفرت به ، فى حين هربت أمه وتركت طفلها عندما اشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم فى احدى مدن القوقاز . ومغزى هذا الحكم واضح عند بريشت وهو أن الأمومة ليست مجرد الحمل والانجاب ، وإنما هى معاناة ورعاية وعناية وحنان وتضحية . وهذا ما فعلته الخادمة جروشا .

وفى عام ١٩٣٤ عاد الأديب الفرنسى جان كوكتو إلى أسطورة أوديب كى يعالجها فى ضوء علم النفس الحديث مستخدما اتجاهات الأدب المعاصر من سيريالية وتعبيرية . ففى مسرحية «الآلة الجهنمية» نجد تحليلا سيكلوجيا متعدد الأبعاد والأعماق لعلاقة أوديب بأمه التى تزوجها دون أن يدرى . فقد أراد كوكتو أن يوازن بين الأسطورة القديمة والحياة المعاصرة بحيث لا يظهر من الأسطورة سوى جوهرها ودلالاتها السيكلوجية ، وخاصة علاقة أوديب الغريبة بأمه ، وهى العلاقة التى أثارت خيال العديد من كتاب المسرح عبر تاريخ الأدب العالمى ، ابتداء من اسخيلوس وسوفوكلس وسينيكا ، ومرورا بروبير جارينيه «أنيتجون أو الايمان» ١٥٨٠ ، وكورنى «أوديب» ١٦٥٩ ، وراسين «طيبابيد» ١٦٧٦ ، وفولتير «أوديب» ١٧١٨ ، وانتهاء بأندريه جيد «أوديب» ١٩٣٢ ، وكوكتو «الآلة الجهنمية» ١٩٣٤ ، وتوفيق الحكيم «أوديب» ١٩٤٩ .

وكانت نظرية فرويد المسماة «عقدة أوديب» تمثل الرجوع إلى رحم الأم ، فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاء أوديب النهائى وراء صخرة فى العالم السفلى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم . وهذا يذكرنا بصامويل بيكيت عندما قال : «إن الانسان يخرج من ظلمة الرحم إلى ظلمة القبر مارا بظلمة الحياة» . ولا شك أن هذه الدلالات النفسية المتشائمة قد تركت بصماتها واضحة على من عالجوا مأساة أوديب معالجة حديثة مثل جيد وكوكتو .

أما الأدب الأمريكى فقد عالج مفهوم الأمومة من وجهة نظر اجتماعية اقتصادية أكثر منها زاوية ميتافيزيقية تراجيدية . يتضح هذا فى رواية «الأم» التى كتبتها كاثلين نوريس عام ١٩١١ ، والتى تدور حياة مدرسة تعيش فى الغرب الأوسط مع أمها تحت ضغوط اجتماعية

لا يمكن الهروب منها . كذلك كتبت بيرل بك رواية «الأم» عام ١٩٣٤ ، واحاطت فيها شخصية الأم بهالات ملحمية وميلودرامية .

وفى عام ١٩٥٨ قدم الأديب الانجليزى بيتر شافر مسرحيته «تمرين الأصابع الخمس» التى نجد فيها الفتاة باميلا المراهقة التى لا تبين عن اتجاه ما ، ولا تنحاز لفكرة بذاتها ، بل لا تنحاز إلى طبيعتها كفتاة . قد نحس فى داخلها ـ من خلال تصرفاتها المادية ـ بعض الاهتزازات ، لكنها دائما اهتزازات غير واضحة ، ومترددة بين القديم والحديث . وتستنيم باميلا متلذذة لرغبة أمها فى صياغتها على طريقتها التقليدية ، وتسير فى الواقع راضية نحو مستقبل مؤكد ، هو مستقبل الدمية التى يحركها صانعها بخيوط يمسك بها بين أصابعه ، لتأتى حركات خارجية شكلية لا معنى لها ولا مدلول . أما وولتر فيقوم بالكشف عن الزيف الذى يبرقع العلاقة الاجبارية بين الوالدين ، عندما أعلن للأم لويز عن احساسه الحقيقى نحوها بالبنوة ، وصرح لها أنه إنما يريد أن يرى فيها أما ثانية ، فهزم فيها أنوثتها الجائعة إلى غذاء جديد ، وهزم فيها كرامة الأنثى ، ومزق القناع الزائف الذى كانت تخفى تحته وجهها الحقيقى .

أما فى الأدب العربى المعاصر فقد كتب نجيب محفوظ رواية «السراب» عام ١٩٤٨ التى قام هيكلها على عقدة البطل من جهة أمه ، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها ، ومن جهة زوجته ، فهو لا يستطيع أن يتصل بها جنسيا . ولم تكن الرواية مجرد تحليل نفسى لعقدة أوديب فى العصر الحديث ، لأن نجيب محفوظ وفق فى تحويل هذه العقدة إلى طاقة متجددة لتسلسل الأحداث مثلما فعل د. هـ . لورانس فى رواية «أبناء وعشاق» عام ١٩١٣ . يقول بطل «السراب» كامل رؤبة لاظ :

« كانت أمى وحياتى شيئا واحدا ، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها . لا أكاد أذكر وجها من وجوه حياتى حتى يتراءى لى وجهها الجميل الحنون ، فهى دائما أبدا وراء آمالى وآلامى ، وراء حبى وكراهيتى ، أسعدتنى فوق ما أطمع ؟ وأشقتنى فوق ما أتصور ، وكأنى لم أحب أكثر منها ، وكأنى لم أكره أكثر منها ، فهى حياتى جميعا ، وهل وراء الحب والكراهية من شىء فى حياة الانسان ؟ » .

كانت حياة بطل الرواية كلها فى كنف أمه . فلم تجد الأم مهربا من مأساتها الأسرية إلا فى طفلها الصغير الذى أودعته حضنها حتى عودته ألا يبرحه . ولم يدرك بعد أن كبر هو بعد فوات الأوان أنه كان حنانا شاذا قد جاوز حده ، ومن الحنان ما يهلك . كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فى ابنها الصغير السلوى والعزاء . من هنا كانت مأساة البطل التى أوشكت أن تدمر حياته تماما .

وهكذا يبدو أن مفهوم الأمومة كان ولا يزال وسيظل مصدرا مغريا لكثير من الأدباء على اختلاف عصورهم وبلادهم واتجاهاتهم ، ينهلون منه وحيا متجددا لكثير من المضامين والقضايا والأبعاد التى لا يمكن أن تشعر الجمهور بالتكرار أو تصيبه بالملل . فمع تطور الحياة الحتمى تكتسب الأمومة دلالات جديدة وإيحاءات خصبة مثيرة ، إنها معين لا ينضب لكل أديب يريد التعامل مع جوهر الحياة بقدر الامكان .

٦ - الانتقـــام

يلعب الانتقام دورا حيويا فى الأدب العالمى ابتداء من الملحمة وحتى الرواية والقصة القصيرة فى العصر الحديث . فالصراع الدرامى ـ الذى يعد العمود الفقرى لكل الأعمال الأدبية ـ ينهض فى أحيان كثيرة على روح الانتقام ، ذلك أنه يدور حول الفعل والفعل المضاد له . وأصل الفكرة فى العقدة الدرامية يكمن فى مبدأ « واحدة بواحدة » ، أى التعدى والرد عليه . وفى الفارص أو المهزلة يطبق هذا المبدأ بأسلوب قد يكون مبالغا فيه ، ولكنها فى النهاية غير مؤذية ، اذ أن العقدة لا تقع إلا فى عالم الخيال ، وقد تكون مفيدة لأنها تطهرنا من بعض دوافعنا العدوانية التى تجد لنفسها تنفيسا فى المواقف المتتابعة . أما الميلودراما فتصـور الحياة وكـأنها سلسلة من الانتقامـات التى لا تنتهى إلا بالـدم والقتل والموت . والعقاب الصارم الذى يقع للشرير هو فى حقيقته انتقام للقراء أو المشاهدين منه . أى أن الانتقام لا يقع بين الشخصيات فحسب بل يشارك فيه الجمهور بدرجة تزيد فى متعتها عن الممثلين أنفسهم . فالممثلون يعتبرون العملية كلها فى النهاية وظيفة يؤدونها كزملاء يعرفون بل ويحبون بعضهم بعضا ، أما المشاهدون فلا يضعون فى اعتبارهم سوى متابعة مراحل تحقيق الانتقام كما لو كان شيئا حقيقيا .

وفى مجال التراجيديا اصطلح النقاد على تحديد أحد أنواعها بأنه « مأساة انتقام » . وهذا النوع ينطبق على الدراما التى كتبت فى أوائل عصر المملكة اليزابيث الأولى ، والتى استوحت عناصرها من أسلوب الكاتب المسرحى الرومانى سينيكـا ، وتدور حـول حياة الأشباح ، وحالات الجنون سواء الحقيقية أو المتوهمة ، وأحداث الرعب التى تدور فـوق المسرح . ومن النماذج المشهورة فى هذا المجال « المأساة الأسبانيـة » لتومـاس كيد عـام ١٥٩٥ ، و « أنطونيو وميليدا » لجون مارستون عام ١٦٠٢ ، و « مأساة المنتقم » لسيريل تورنير عام ١٦٠٧ ، و « مأسـاة الملحد » للمؤلـف نفسـه عام ١٦١١ . وكـانت مأسـاة

« هاملت » لشكسبير عام ١٦٠٣ من القمم التى بلغتها « مآسي الانتقام » على الرغم من أنها استوحت عقدتها من « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد .

ويقول بعض النقاد إن المأساة والكوميديا خاليتان من المفهوم الضحل للانتقام ، والذى نجده فى الميلودراما والمهزلة ، ذلك أن تعبير « مأساة انتقام » يوحى بأن معظم المأساة لا شأن لها بالانتقام فليس هناك شخص يقوم بالانتقام وآخر يقع عليه الانتقام بالتحديد المفتعل الذى نجده فى الميلودراما أو المهزلة ، وإنما الجميع ضحايا فى النهاية ، فلا غالبا ولا مغلوبا . ومع ذلك فإن المأساة تجسد فى النهاية المفاهيم المتعددة للانتقام أو الثأر ، أو فرض العقاب لقاء سيئات فعلية أو موهومة . وهى تكشف حقيقة البشر عندما يكون الانتقام أهم ما يفعلون برغم أنه أول شىء يذمونه . إنهم يزعمون أن ما يفعلونه ليس انتقاما بل قصاصاً عـادلاً . والقصاص يصبح هدفا انسانيا جليلا عندما نعتقد أنه واقع عن حق . وهذا يعنى أن العدالة التى نعرفها ونمارسها ، سواء فى الحياة الخاصة أو فى قاعات القضاء ، خدعة كبرى لأنها مجرد تسويغ لروح الثأر والانتقام . أى أن الانتقام ينتقل من يدى الفرد إلى أيدى المجتمع . وقد ترك برنارد شو فى كتابه « دليل الثورى » الذى ألحقه بمسرحيته « الانسان والسوبرمان » هذه الرسالة للمحامين :

« إذا أراد الانسان أن يقتل نمرا دعا ذلك رياضة ، وإذا أراد النمر أن يقتله ، دعا ذلك وحشية . ليس الفرق بين الجريمة والعدالة بأكبر من ذلك » .

وإذا كانت الحضارة الانسانية تمارس الثأر ، وتلطفه أحيانا بشىء من العدالة ، فمن الطبيعى أن يجسد الأدب هذه الخاصية . وهذا يفسر لنا لماذا يرفض أديب ثورى مثل تولستوى معظم الأدب ويرفض معه معظم المجتمع . ولم يستثن تولستوى من هذه التهمة العامة أعماله هو أيضا . فقد رأى أن الأدب لا يرتفع كثيرا عن الحضارة التى ينتمى إليها ، ولا يسعى إلى تجسيد المثل العليا التى يخفق الناس دائما فى تطبيقها ، برغم أنها مجرد مثل عليا للعدالة لا أكثر ، وكلها قاصر عن بلوغ الغفران المسيحى الذى لا حد له . وهو المفهوم الذى ترك تولستوى العالم كله من أجله . فالحياة الكريمة فى نظره ـ لا يمكن أن تعاش طبقا للمنهج الجدلى الذى يطبق مبدأ الصاع بالصاع الذى يمكن أن يدخل الانسانية كلها فى دائرة مفرغة من الثأر والانتقام .

ولكن مفهوم تولستوى هذا يعنى رفض الحياة برمتها . فالانتقام جزء عضوى فى الكيان البشرى ، بل إن فرويد اعتبره غريزة يولد بها الانسان ، وقد وصفه فى كتاب « دراسات فى الهستيريا » الذى ألفه مع بروير فقال :

« غريزة الانتقام غريزة قوية جدا فى الانسان الطبيعى وتعمل المدنية على اخفائها وذلك . إن لم تكبتها . وهى فى حقيقتها إثارة فعل منعكس لم يكن قد أطلق . وهذا الفعل المنعكس

يصبح حقيقة واقعة ومشبعة عندما يدافع المرء عن نفسه ضد الأذى فى قتال ما ، وأن يؤذى غريمه فى أثناء ذلك . فإذا لم ينفذ بما يشبع أو لم ينفذ قط ، فإنه يطلق مرة أخرى بالتذكر ، وتتكون « غريزة الانتقام » كدافع إرادى غير عقلانى » .

وهذه الغريزة تتجلى منذ بدايات الدراما الاغريقية . بل إن الانتقام كما تصوره شعراء المأساة الاغريقية هو أداة من أدوات العدالة الكونية التى قد تختلف فى جوهرها عن مفهومنا البسيط للعدالة البشرية . وكانت فكرة « الهيبريس » - أو الكبرياء والغرور - هى الدافع وراء انتقام الآلهة من البشر . فالانسان عندما يشتط فى كبريائه وغروره بما يتنافى مع طبيعته الانسانية ذات الامكانات المحدودة ، فإنه يدفع بنفسه إلى التهلكة الناتجة عن غضب الآلهة التى تحتم عليه أن يلزم حدوده . ومن هنا كانت المساحة التى تجول فيها إرادة الانسان وتصول مساحة محدودة ومحاطة بانتقام الآلهة ، وتخطى الحدود معناه التعرض للانتقام فورا . وكانت هذه الفكرة بمثابة عقيدة راسخة عند معظم أدباء ومفكرى الاغريق ، شعرا أو نثرا أو فلسفة أو تاريخا .

ومهما تصور البطل المأسوى أنه يدافع عن قضية عادلة لا يمكن العدول عنها ، فإن عناده يؤدى به إلى إغفال القوة المسيطرة التى تقف له بالمرصاد وتتربص بكل حركاته وأفعاله ، ومن ثم ينسى امكانات طبيعته المحدودة ، ويتعرض لانتقام الآلهة ، وتقع المأساة عندما يسقط ضحية غفلته وقربانا لبطولته . فالانسان فى هذا الكون الغامض يجب ألا يطمح أو يطمع فى أكثر مما ينبغى . وخير الأمور الوسط . وهذا الاعتدال يتنافى بطبيعته مع البطولة ، أما إذا أصر الانسان على أن يكون بطلا ، فانتقام الآلهة فى انتظاره .

فعند سوفوكليس - مثلا - تتعرض انتيجونى للانتقام عندما تتحدى قانونا أرضيا وضعيا من صنع حاكم مستبد . أما أياس فعندما يحاول الانتقام لنفسه من ظلم لحق به ، تنتقم منه الآلهة بالقضاء عليه قضاء عاجلا . فهو يفشل فى محاولة الثأر لشرفه من ناحية ، ويصاب بالجنون من ناحية أخرى ، وعندما تتكشف له الأمور على حقيقتها فإنه لا يجد مهربا سوى الانتحار . أما هرقل فى مأساة « نساء تراخيس » لسوفوكليس أيضا ، فإنه ينتهى نهاية لا تليق ببطولته فقد أراد بدوره أن ينتقم لنفسه ، فجلب على نفسه غضب الالهة وانتقامها .

وطالما أن الآلهة هى التى تنتقم فلابد أن يكون انتقامها نوعا من العقاب الحق أو الجزاء العادل ، وخاصة فى حالات القتل . فقد تصور اليونان مخلوقات هائجة « ايرينيات » تثور لمرأى الدم ، ولا تهدأ إلا بالانتقام من القاتل . وقد لعبت هذه الفكرة دورا حيويا فى أساطير الاغريق ومآسيهم . ففى مأساة أسرة أتريوس ذبح اجاممنون ابنته أفيجينا ثم لقى مصرعه بتدبير من كليتمنسترا وعشيقها ، وأخيرا تواجه كليتمنسترا نفس المصير المأسوى بيد ابنها أوريست . وهكذا تدخل الشخصيات فى دائرة الانتقام المفرغة التى لا تحمل فى داخلها سوى المزيد من جرائم القتل العمد التى لا تنتهى .

والقتل ليس من أجل اشباع شهوة القتل فى تلك المآسى . فهناك دائما ما يبرره فى نظر أبطالها ، أجاممنون ـ مثلا ـ يقتل ابنته بغرض تقديمها قربانا للآلهة وتكفيرا عن جريمة ارتكبها ، وكليتمنسترا تنتقم لابنتها بقتل زوجها ، والابن أوريست يثأر بقتله أمه . وهذا كله تطبيق لمبدأ من قتل يقتل ولو بعد حين . فما فعله هؤلاء الأبطال لم يكن سوى ضرورة يحتمها قصاص الآلهة ، إن آجلا أو عاجلا . والمأساة تكمن فى أن الآلهة تدفع البطل للانتقام احقاقا للحق ، وفى الوقت نفسه يصبح عرضه لسخطها وانتقامها ، فتسلط عليه قصاصها الذى تسخر من أجل تنفيذه بطلا آخر ليصبح بدوره موضع السخط والغضب وهدفا لقصاص جديد وهكذا إلى ما لانهاية . فالانسان يجد نفسه فى متاهة بين سلسلة متصلة من الانتقامات ، وهو لا يملك فى مواجهتها سوى الاستسلام لقدره .

والأدب بطبيعته أسرع إلى معالجة الشر منه إلى معالجة الخير . فالخير بالنسبة إليه لا يشكل معضلة ، ولكن الشر هو مصدر كل متاعب الانسان ومآسيه . ومن هنا كانت الأعمال الأدبية تهتم بالانتقام والثأر والقصاص والاخفاق بنفس القدر الذى تهمل فيه التركيز على التسامح والرحمة وغير ذلك من القيم التى يؤمن بها الناس ويعجزون عن تطبيقها فى الوقت نفسه . وهى قيم من البساطة والسلاسة والوضوح بحيث لا تحمل فى طياتها الصراع الدرامى المطلوب فى الأعمال الأدبية . فالأدب يقصر عن بلوغ الفردوس ويقنع بمعالجة الدنيا ، والجسد ، والشيطان . والأدباء بحكم أنهم أسياد الواقع وليسوا أصحاب أيديولوجيات ومثاليات ، فإنهم يفضلون معالجة الانتقام على معالجة الرحمة .

بل إن بعض الأدباء يرى أن احساس الانسان بالظلم فى هذه الدنيا يولد معه ، ومن ثم يصبح الانتقام جزءا لا يتجزأ من فكره وسلوكه حتى آخر لحظة فى حياته . فهو يبدأ بالانتقام الطفولى من أخوته ، ثم ينتقل إلى الانتقام من والديه فى سن المراهقة . وعندما يتزوج فإنه ينتقل إلى الانتقام من زوجته ، والبعض يتجنب الطلاق لأنه يحرمه من لذة الانتقام ، والبعض الآخر يرحب به لأنه يسمح له بالزواج مرة أخرى لا ستئناف الانتقام بقسوة مجددة . أما الحياة المدرسية فكانت إلى عهد قريب عقابا للتلاميذ من أساتذتهم ، والآن أصبحت انتقاما للتلاميذ من أساتذتهم . ونتاج هذا النوع من التربية والتعليم يشكل ما نسميه بالمجتمع الانسانى الذى يصبح بطبيعته جاهزا لممارسة كل أنواع الانتقام من خلال مظاهر الفقر ، والاضرابات ، والمحاكم ، والسجون ، ومعسكرات الاعتقال ، وحبل المشنقة ، وسكين المقصلة ، وغرفة الغاز ، والكرسى الكهربائى ، والحرب . أما على المستوى الشخصى البحت فإن مظاهر الانتقام لا حصر لها .

وفى الدراما الحديثة أصبح للانتقام من الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما جعله متشعبا معقدا وغير قاصر على تطبيق القصاص بمفهومه الأخلاقى المجرد . ففى مسرحية « زيارة السيدة العجوز » التى كتبها فريدريش دورينمات عام ١٩٥٥ يبدو الانتقام

محركا أساسيا للحدث الدرامى الرئيسى . فالانتقام يقتحم مدينة جولن الصغيرة التى أصابها الفقر والانحطاط فى صورة المليونيرة كلير زخنسيان ، التى تعود كامرأة عجوز إلى مدينتها القديمة ، كى تثأر لنفسها من عشيقها السابق ، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه اليها ، إلا أن محاولة كلير الظاهرية للانتصار للآخلاق وذلك بالانتقام من العاشق الخائن وإعادة الأمور إلى نصابها ، تؤدى بالتدريج إلى افساد الأخلاق وانحرافها . فهى تعد بالتبرع بمليار فرنك للمدينة اذا نفذت إرادتها ، وتنساق المدينة إلى الإستدانة فى انتظار ملايين كلير ، وفى النهاية لا تجد مفرا من تسليم العاشق الخائن إلى كلير كى تشفى غليلها بالانتقام منه .

ويبدو أن تنويعات الانتقام فى الأدب الانسانى لا حدود لها ، وستظل تغرى الأدباء بالتعامل معها نظرا للخصوبة الدرامية التى تكمن داخلها ، وإمكانات الصراع التى تكفل للعمل الأدبى الحيوية والتطور والفاعلية . ولا شك أن الأديب كان حريصا باستمرار على بلورة الجانب الأخلاقى فى مفهومه للانتقام الذى يعد دائما وسيلة إلى غاية انسانية لابد منها . أما عندما يصبح الانتقام هدفا فى حد ذاته ـ كما يحدث فى بعض الأعمال الميلودرامية الهابطة ـ فإن العمل الأدبى يفقد كل معنى إنسانى وفنى له .

٧ ـ البخـل

البخل من المضامين التى فرضت نفسها على الأدب العالمى منذ أن بدأت ملامحه فى التبلور ، بحيث أخذ الأدباء منه مادة لأعمالهم الكوميدية أو مصدرا للمآسى النابعة من الفقر والعوز . وكان أول من عالج البخل بصورة محددة الكاتب المسرحى الكوميدى اللاتينى ميناندر (٣٤٢ ـ ٢٩٢ ق . م) الذى ضاعت أصول مسرحياته مع طيات التاريخ ، لكن مضامينه انتقلت إلينا من خلال خليفته بلاوتوس (٢٥٤ ـ ١٨٤ ق . م) الذى أعاد صياغة مضامين ميناندر وعلى رأسها مضمون البخل الذى نهضت عليه ملهاة بلاوتوس « جرة الذهب » التى تكاد تتطابق مع ملهاة ميناندر ، وإن كان بلاوتوس يميل ببخيله يوكليو إلى الفارص الهازل فى حين كان مينا ندر يعتمد على الكوميديا التى تثير الضحك والتفكير فى آن واحد .

وقد تكرر اقتباس مضمون الملهاة غير مرة . فاقتبسه جيللى فى ملهاته « لا سبورتا » عام ١٥٤٣ ، ثم اقتبسه بن جونسون فى ملهاته « القضية تغيرت » عام ١٥٩٧ ، كذلك أقام عليه هوفت ملهاته « فارنار » ١٦١٧ ، ثم اقتبسه موليير عام ١٦٦٨ فى مسرحيته الشهيرة « البخيل » ، وجاء شادويل ليستخدم نفس المضمون ونفس العنوان عام ١٦٧٢ ، كذلك اقتبسه فيلدنج بالاسم نفسه عام ١٧٣٢ ، ثم اقتبسه لنتس للمسرح الألمانى عام ١٧٧٤ .

وهذا الامتداد الحى لنفس المضمون عبر تاريخ الأدب العالمى يدل دلالة واضحة على مدى التأثير الذى مارسه مينا ندر على كل هؤلاء الأدباء من خلال ملهاته عن البخل والبخلاء . إنه تأثير امتد من بلاوتوس قبل الميلاد بحوالى قرنين واستمر إلى ثورنتون وايلدر عندما كتب « تاجر يونكرز » عام ١٩٣٨ ، ثم غيرها إلى « الخاطبة » عام ١٩٥٥ ونالت نفس النجاح الجماهيرى الكاسح . والغريب أن المضمون يكاد يتطابق فى بعض هذه المسرحيات ، ومع ذلك لم يفقد جدته وحيويته . أما الأدب العربى فلم يتأثر بالمضمون الغربى ، وإن كان الجاحظ فى كتابه « البخلاء » قد جمع الطرائف والنوادر والمضحكات التى

تتجلى فى طابع أهل الشح والبخل والتقتير ، بحيث قدم تنويعات خصبة وثرية تصلح لأعمال روائية ودرامية إذا ما توافر عليها الأدباء العرب المعاصرون .

أما الدليل على تطابق هذا المضمون فى بعض المسرحيات ، مع اختلافات طفيفة فى التفاصيل ، أن يوكليو فى ملهاة بلاوتوس ، بعد أن استعاد جرة الذهب أعطاها لابنته لتكون مهرا لها لمن أحبته ، أما موليير وبعده نسترروى النمسوى ووايلدر الأمريكى فقد جعلا استعادة المال المسروق أو المفقود شرطا على موافقتهم على الزيجات المقترحة فى المسرحيات الثلاث . أما الخطوط الأساسية للحدث الدرامى الرئيسى فتكاد تكون واحدة . فى حين تتنوع الاختلافات والفروق طبقا لمزاج الأديب وروح عصره . فمسرحية موليير تمتاز على ملهاة بلاوتوس بالبعد عن مكامن الاثارة الجنسية والمناظر الفاحشة ، فى حين يجعل بلاوتوس ، ليكونيدس يغتصب فيدريا ابنة البخيل يوكليو . ولذلك نفتقد فى ملهاة بلاوتوس نفحة الحب المتأجج النقى الذى يبهرنا به موليير . أما الحبيبة فى مهزلة نسترروى ثم فى مسرحية وايلدر ، فتقوم بدورها فيها ابنة أخى البخيل جيلدر ، واسمها أرمنجارد ، لكنهما يتبعان نفس خط موليير الذى احتفظ للحبيبة بنقائها وعفتها .

وعن الاختلافات الطفيفة بين موليير ونسترروى ووايلدر ، نجد أن موليير ركز كل أضوائه الكوميدية على تصوير نفسية بطله البخيل هارباجون ، فى حين جعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها فى تصوير شخصية بطله . أما وايلدر فقد ركز لمساته الكوميدية والهزلية على الخاطبة نفسها ، حين جعلها تتلاعب بالبخيل هوراس فاندر جيلدر ، وتفرض سيطرتها المقنعة عليه بحيث تصبح فى النهاية عروسه الموعودة . وهذا هو الفرق الأساسى بين موليير ووايلدر . وعلى الرغم من هذا التطابق فإن وايلدر قد اقتبس من نسترروى (١٨٠١ ــ ١٨٦٢) الكاتب المسرحى الذى غزت ملاهيه ومهازله مسارح النمسا وألمانيا وأوروبا فى القرن التاسع عشر ، اقتبس وايلدر منه المشهد الذى تصف فيه الخاطبة مسزليفى ، عروس المستقبل الموعودة ، ثروتها الخيالية وايرادها السنوى الذى لا وجود له .

ونظرا لأن بخيل موليير يبرز علما فوق كل الشخصيات المسرحية التى حملت هذه الصفة ، فإنه يجدر بنا أن نتعرض لهذه الملهاة بشىء من التفصيل . فالبخل هو المحور الذى تدور حوله كل أحداث المسرحية ويبدأ الصراع الدرامى فى اللحظة التى يخبر فيها هاربا جون ابنيه بمشروعاته المرتبطة بالزواج ، وهى مشروعات تتناقض مع تلك التى تداعب خيال ابنه وابنته من ناحية أخرى . فقد اتفقت ابنته ايليز مع فالير على الزواج ، ولكى تنفذ مشروعها تنجح فى إدخاله فى خدمة أبيها كمدير لشئون بيته بدون أجر . أما كليانت ـ ابن هاربا جون ـ فيرغب فى الزواج من ماريان ـ أخت فالير حبيب أخته إيليز وابن الشريف انسيلم القادم من نابولى الذى يحل عقدة الصراع فى النهاية .

وبالطبع فإن شح هارباجون يقف عقبة فى سبيل العشاق الصغار . إنه يمتلك مالا وفيرا يخفيه فى صندوق ويخشى أن يكتشفه أحد . وبالاضافة إلى ذلك فإنه ينوى الزواج من ماريان ، كما يعتزم تزويج ابنته إيليز من الشريف انسيلم حتى يعفيها من المهر ، ولكى يضرب ثلاثة عصافير بحجر واحد فإنه يريد تزويج ابنه من أرملة غنية .

وتتعقد الأمور وتتوالى المفاجآت عندما يكتشف كليانت أن أباه مراب خطير يقرض الناس بشروط قاسية . وبعد أن يحتدم الصراع بينهما يعود هارباجون إلى بيته للقاء الخاطبة فروزين التى جاءت لتطلعه على نتائج مساعيها فى مشروع زواجه من ماريان ، لكنها تفشل فى الحصول منه على أى مال مقابل تملقها اياه بالأنباء المضللة . ويظهر بخل هارباجون الفظيع فى الصرف على إجراءات زواجه من ماريان التى تصعق لدمامته ، لكنها تسعد عندما تلتقى بالابن - غريم ابيه - فى نفس اللقاء . وينتهز كليانت الفرصة فيتغزل فى ماريان من خلال الاشادة بحسن اختيار أبيه ، بل يخلع الخاتم الكبير من أصبع أبيه ، وما أن يستقر فى أصبع ماريان حتى يتوسل إليها أن تحتفظ به كهدية .

ويبدأ هارباجون فى الارتياب فى نيات ابنه كليانت ، فينفرد به محاولا انتزاع اعترافه ، وينجح فى ذلك بطريقة خبيثة ملتوية بحيث تتأزم الأمور تماما بينهما . لكن الأنباء تأتى بسرقة الصندوق الذى يحوى مال البخيل . ويتهم هاربا جون الناس جميعا ، ويبدأ التحقيق مع فالير - مدبر شئون المنزل الذى لم يكن على وئام معه . ومع اشتداد الصراع يدرك هاربا جون حب فالير لا يليز فيستشيط غضبه ويتضاعف مما يدفع بفالير إلى الكشف عن شخصيته الحقيقية . وفى لحظة مثيرة تدرك ماريان أن فالير أخوها ، الذى يكتشف فى اللحظة نفسها أن أنسيلم أبوه .

ويعترف كليانت أن الصندوق لديه ، ويشترط لرده أن يوافق أبوه على زواجه من ماريان . وتتدخل ماريان فتطلب أن يوافق هاربا جون على زواج فالير من إيليز . وفى مقابل هذه الشروط ، يشترط البخيل بدوره أن يستوثق من أن صندوقه لم يمس ، كما يؤكد انسيلم أن عليه أن يتكفل بنفقات الزيجتين . ويوافق انسليم على جميع شروط هاربا جون الذى يصيح منتشيا : « وأخيرا فانى ذاهب لأعيد النظر إلى خزانتى » .

وهناك تنويعة أخرى على نغمة البخل ذات أبعاد عنصرية وسياسية تتجلى فى مسرحية « يهودى مالطة » ١٥٩٤ لكريستوفر مارلو ، و « تاجر البندقية » ١٥٩٨ لشكسبير . فى مسرحية مارلو نجد باراباس اليهودى - مثل شايلوك عند شكسبير - يملك الأموال الطائلة ويتحكم فى ابنته الوحيدة كى يبعدها عن الوقوع فى غرام أى شاب مسيحى . فقد كان يضمر للمسيحيين أشد البغض والكراهية ويتحين الفرص للانتقام منهم مستغلا فى ذلك أمواله الطائلة التى ادخرها من دمائهم . وكان كل همه مركزا فى جمع المال ، وتمجيد أبناء جنسه ، وتدمير الأجناس الأخرى سواء بالقول أو بالفعل .

ومن الواضح أن شكسبير قد تأثر بشخصية باراباس يهودى مالطة عندما ابتكر شخصية شايلوك فى « تاجر البندقية » . فقد وقع شايلوك عقد إقراض أنطونيو ثلاثة آلاف دوقية بضمانة بضائعه القادمة على السفن عبر البحر ، وفى حالة عدم السداد فإن لشايلوك الحرية فى الحصول على رطل من اللحم من جسم أنطونيو . وبالفعل تأتى الأنباء بغرق السفن فيستعد شايلوك للانتقام الرهيب . ولكن بورشيا خطيبة باسانيو تهرع إلى المحاكمة وتنقذ أنطونيو من وحشية شايلوك باستغلال مقدرتها العقلية الفائقة فى الدفاع عنه . وبرغم هزيمته المنكرة وضياع أمواله لتعريض حياة مواطن صالح للخطر فنحن لا نتعاطف معه . وهذا ما حرص شكسبير على تأكيده دراميا طوال المسرحية .

وقد بلور شكسبير فى شايلوك كل خصائص البخل والشح والتقتير والحقد والكره والعنصرية وغير ذلك من الدوافع التى تشعره دائما بأنه يمثل بنى جنسه ، وليس بصفته مجرد إنسان عادى . والربا الذى يمارسه لا يقتصر على حب المال واقتناء الثروة مثلما يفعل بخيل موليير أو غيره من البخلاء ، بل يمتد ليشمل كل الأسلحة الخبيثة التى يمكن استخدامها للانتقام من كل من هو ليس بيهودى . وإنتقامه من أنطونيو لم يكن مجرد إنتقام شخصى وخصومة مالية ، بل كان انتقاما من كل المسيحيين ممثلين فى أنطونيو . ففى الفصل الأول ـ المشهد الثالث عند أول ظهور لشايلوك ، نجده يؤكد هذه الحقيقة فى حديثه مع باسانيو فيقول عن أنطونيو :

« أنا أمقته لأنه مسيحى العقيدة
بل أكثر من هذا ، فهو بكل المشاعر الصديقة
يقرض الآخرين بدون ربا ، إنه يضيع على الفوائد
التى كان من الممكن أن أحصل عليها من سكان البندقية
إذا وقع فى قبضتى يوما فلن أترك عنقه
بل سأطفىء نار الحقد القديم الذى يشتعل فى قلبى الذليل
فهو يكره أمتنا المقدسة ، أمة اسرائيل
ويحاربنى فى كل مكان يؤمه التجار
ويفسد صفقاتى ويحول ذهبى إلى أحجار
هذا هو كل همه : ملعونة هى قبيلتى
إذا سمحت لنفسى أن أسامحه »

وعلى الرغم من المعالجة الكوميدية التى حرص عليها شكسبير فى تجسيد شخصية بطله ، فإن الجانب الفكرى الجاد بل الجانب الذى يقترب من حدود المأساة يمكن لمسه دون صعوبة . فلاشك أن الربا واكتناز الأموال والبخل والشح والحقد والكره ، كلها خصائص

تبرز الجانب البشع من النفس البشرية ، ولذلك نجدها تؤدى إلى نتائج مأسوية فى أعمال أدبية أخرى مثل رواية « الجريمة والعقاب » لدستيوفسكى .

فى هذه الرواية يرتبط البخل والربا بخلفية من الحياة القذرة المتشعبة التى يحياها الفقراء فى أحياء المدن وأزقتها ، حيث الغرف الضيقة والأزقة الخانقة التى يدب فيها الناس كالنمل ، والتى تجسد مأساة الانسان سواء فى المجتمع بصفة خاصة أو فى الكون بصفة عامة . فهذا الطالب المسكين راسكو لينكوف يذوق آلام البؤس والفقر فى غرفة كالسجن تماما ، ويجتاحه الهوان لقلة الوسائل المادية التى تدفعه دفعا إلى البحث عن وسيلة للخلاص ، بصرف النظر عن نوعية هذه الوسيلة . فهو لا يستطيع مقاومة الآمال التى تغمره فى داخل نفسه ، والشباب الذى يشتعل فى كيانه ، والحيوية التى ينبض بها وجوده . ومع كل هذه الطاقة المتفجرة فإنه يقف عاجزا أمام أمر ضئيل هو بعض المال الذى يمكن أن يبدأ به حياته .

إنه يفقد الثقة فى عدالة الدنيا عندما يرى جارته العجوز تجمع المال من الربا وتكتنزه لا لتحقق به غرضا من أغراض الحياة ، بل تجمع المال لمجرد الحرص والشح والبخل ، وتجمعه فتحجزه عن الناس ، فى حين يقبع هذا الشاب البائس الذى يريد تحقيق كيانه ووجوده لكن المال يعوزه . هنا تبدأ الخواطر المأسوية التى تدفع الشاب إلى التفكير فى الانقضاض على هذه العجوز ، وإنتزاع أنفاسها بيديه ، ثم الاستحواذ على مالها . فقد نهشته من الداخل تساؤلات مثل : أليس مالها حلالا لكل من يريد الحصول عليه ؟ هل يتردد الشخص فى فعل ذلك إذا كان قويا جديرا بالحياة ؟ هل تردد رجل مثل نابليون فى أن يسمح لنفسه بأن يأتى كل أمر يراه ؟ فهو ينهب طولون ، وينظم مذبحة فى باريس ، وينسى جيشا فى مصر ، ويفرط فى نصف مليون من البشر فى حملته على روسيا ، ثم ينجو بنفسه فى فيلنا وهو يلعب بالألفاظ . ولهذا الرجل نصبت التماثيل بعد وفاته . إذن كل شيء مباح ، ومن الواضح أن هؤلاء الرجال ليسوا من لحم ودم بل من حديد .

بهذه الخواطر والتساؤلات تخطى راسكولينكوف حدود الفكر النظرى إلى مجال العمل التطبيقى . وبالفعل سلك سلوك الرجل القوى كما كان يظن ، فقتل المرأة ، ولكن هل كان قويا حقا حين قتلها . يصفه دوستيوفسكى بقوله « سار إلى فعلته كما لو كان إنسان آخر يدفعه إليها دون أن يستطيع المقاومة ، أو كما لو كان منقادا إلى الاعدام . »

وتتفاقم نتائج الجريمة عندما نراه يخفى المال المسروق لا عن أعين الناس فحسب بل عن نفسه . إنه يهرب من الناس دون أن يقتفى أثره أحد ثم ينتهى به الأمر إلى أن يسلم نفسه لرجال الشرطة ، ويرضى النفى إلى سيبيريا عن طيب خاطر . إنه يستسلم تماما لمصيره فى النهاية بعد أن فجر سلوك المرابية العجوز كل قوى الشر الكامنة داخله . فعندما نتوغل فى داخله نجده يقول :

« لم أقتل لأساعد أما فان هذا السبب حقير ، لم أقتل كى أحصل على وسائل مادية ، على مال يجعلنى ذا نفع للبشرية . كل هذا حقير . إنى قتلت فقط من أجل نفسى . من أجل رغبتى وحدها قتلت . لقد دفعنى أمر آخر رغبت عندئذ أن أعرفه بأسرع وسيلة : ما إذا كنت حشرة حقيرة كسائر الناس أم أنى رجل ؟ هل أستطيع أن أحمل نفسى على أمر أم لا ؟ هل أستطيع أن أنتزع السلطة أم لا ؟ هل أنا مخلوق يرتعش خوفا أم ماذا ؟ »

أما أبو عثمان الجاحظ الذى عاش من منتصف القرن الثانى إلى منتصف القرن الثالث الهجرى ، فلم يجد فى البخل تلك النزعة المأسوية ، بل وجد فيه مادة خصبة للتهكم والسخرية والتندر والفكاهة . ومن الواضح أنه ترك بصماته على كل الأدباء العرب الذين عالجوا مضمون البخل من بعده حتى الآن ، أى حتى توفيق الحكيم الذى جعل منه خاصية من خصائص سلوكه تذكر كلما جاء ذكره على الألسنة . ونوادر الجاحظ الكثيرة فى كتابه « البخلاء » تدل على هذه الروح الساخرة التهكمية الفكاهية أعظم دلالة . فقد ظل حتى آخر أيامه يؤمن أن الله قد منح الانسان القدرة على الضحك كنوع من علاج كثير من أمراضه . وبذلك سبق كثيرين من الفلاسفة الذين عالجوا ظاهرة الضحك ، والتى وجدها تتجلى فى سلوك البخلاء ونوادرهم .

يتحدث الجاحظ - مثلا - عن محفوظ النقاش الذى صحبه فى ليلة مطيرة من المسجد الجامع ، وشدد عليه فى المبيت بمنزله القريب من المسجد ، ذاكرا أن لديه النار وأجود اللبن والتمر ثم يقول :

« فملت معه ، فأبطأ ساعة ، ثم جاءنى بجام لبن وطبق تمر فلما مددت يدى قال : ياأبا عثمان . إنه لبن وغلظة ، وهو الليل وركوده ، ثم ليلة مطر ورطوبة . وأنت رجل قد طعنت فى السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاه وما زال الغليل يسرع إليك ، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء . فإن أكلت اللبن ولم تبالغ ، كنت لا آكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء من الإهتمام بأمرك . ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا . وإنما قلت لك هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان ، والله قد وقعت بين نابى أسد ، لأنى لو لم أجئك به وقد ذكرته لك ، قلت : بخل به وبدا له فيه . وإن جئت به ولم أحذرك منه ولم أذكر كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق ولم ينصح ، فقد برئت اليك من الأمرين جميعا . وإن شئت فأكلة وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة . »

ويختم الجاحظ تحليله العميق الساخر الطريف لنفسية هذا البخيل بقوله :

« فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا فما هضمه الا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى على الضحك ،

أو لقضى على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب » . .

ويبدو أن للجانب الكوميدى الضاحك فى مضمون البخل الغلبة على العنصر المأسوى الحزين . وهذا يتضح فى أعمال الكوكبة العظيمة التى قدمها الأدب الانسانى ممثلة فى ميناندر وبلاوتوس والجاحظ وشكسبير وموليير ووايلدر وغيرهم .

٨ ـ التطور

التطور من المفاهيم الأدبية التى لا تعمل على صياغة الشكل الفنى للعمل الأدبى فحسب بل تتسع لتشمل مضمونه الفكرى أيضا . فمن ناحية الشكل الفنى لابد للعمل الأدبى أن يتطور بحيث يصل فى نهايته إلى نتيجة جديدة برغم أنها امتداد حى لمقدمات قديمة . فالعمل الفنى الذى يعجز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فان الشخصيات الروائية أو المسرحية ـ مثلا ـ لا بد أن تتطور والا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامى للعمل . فالتطور هو العنصر الديناميكى والعضوى الذى يجعل العمل الفنى ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى .

أما من ناحية المضمون الفكرى فقد كان التطور موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الانسانى . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذا المضمون تتميز بالعفوية والتلقائية بحكم الطبيعة المتطورة التى جبل عليها العمل الأدبى ، وبحكم الصراع الدرامى المتفاعل داخله . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها ، فلم يظهر بأسلوب محدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذى يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص فى تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فان النمو المتدرج يؤدي إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها ، كتطور الأفكار والأخلاق والعادات . والتطور ـ على النقيض من التقدم ـ لا يكون مسبوقا بتخطيط ولا مستهدفا لغاية ولكنه ـ بصفة عامة ـ انتقال من المختلف الى المؤتلف ، ومن غير المتجانس إلى المتجانس ، ومن اللامحدود إلى المحدود أو بالعكس . ولا يتضمن التطور فى ذاته فكرة التقدم أو التقهقر . وإنما يعبر عن التحولات التى يخضع لها الكائن العضوى أو المجتمع سواء أكانت ملائمة أم غير ملائمة .

أما التقدم ــ بوجه عام ــ فهو مجرد السير إلى الأمام فى اتجاه معين دون حكم على قيمة هذا السير . لكنه ــ بوجه خاص ــ انتقال تدريجى من الحسن الى الأحسن كالتقدم العلمى والتقدم الحضارى . ويتميز التقدم بأنه مسبوق بتخطيط ويستهدف غاية على غير الحال فى التطور . وكثيرا ما ترتبط فكرة التقدم بالحتمية التاريخية ، وبأن كل تطور يقود دائما إلى الأحسن ، ولكن هذا المفهوم اقتصر على أعمال الأدباء وكتابات الفلاسفة المتفائلين فقط . نذكر منهم داروين ولا مارك وبيرجسون ونيتشه . وكان مذهب داروين ــ مثلا ــ يؤكد أن الكائنات الحية فى تطور دائم على أساس من الانتخاب الطبيعى وبقاء الأصلح . فتنشأ الأنواع بعضها من بعض ، ولا سيما النوع الانسانى الذى انحدر عن أنواع حيوانية .

وللتدليل على أثر مذهب التطور فى الأدب يمكننا أن نستشهد بصامويل باتلر فى مجال الرواية وبرنارد شو فى مجال المسرحية على سبيل المثال لا الحصر . فالبطل الروائى عند باتلر هاو شأنه فى جميع ميادين الفكر والفن الكثيرة التى ارتادها ــ كالتطور أو التقدم ، أو الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو البحث فى آثار شكسبير أو هومر ، أو الرسم أو الموسيقى . وكان باتلر يكتب لأنه يحب الكتابة ؛ وهو المؤلف المحترف على طرفى نقيض . وقد قال مرة عن كتبه :

« إننى لا أصنعها أبدا ، انما هى تنمو . فهى تقبل علىّ ملحة فى أن أكتبها . ولولا أننى أحببت موضوعاتها لحزنت ، وما كان لشىء أن يحملنى على كتابتها اطلاقا ، أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلا ، وأما وقد جاءت الكتب قائلة انها تريدنى أن أكتبها ، فقد تململت قليلا ثم كتبتها » .

على أن هذه الكتب التى أخفقت فى العثور على ناشر لها فى جيله ، عمرت الى يومنا هذا ، فى حين اندثرت مئات غيرها من الكتب الناجحة المعاصرة لكتبه ، والتى عالجت المضامين الأدبية التى عالجها باتلر ؛ ذلك أنه كان متقدما على عصره كما نجد فى المضامين الإجتماعية والسيكلوجية التى تتضمنتها رواية « ايريهون » التى ألفها عام ١٨٧٢ ولا تزال تلقى قبولا متجددا ، كذلك يتجلى هذا السبق الفكرى فى نظرية التطور الهادف الخلاق ، ورفض نظرية الانتخاب الطبيعى الذى نادى به داروين والذى يتخبط فى عشوائية . إن تطور نهر الحياة ــ عند باتلر ــ لا ينتهى ، تطور الحياة جميعها بوصفها كلا ، تطورا تحدوه على الدوام ذاكرة لا شعورية يكمن فيها دافع التغير . إنها النظرية التى عرضها باتلر فى كثير من التفاصيل الفنية والحجج اللاذعة فى سلسلة من المؤلفات العلمية الفلسفية تبدأ بكتاب « الحياة والعادة » وتنتهى بكتابة « الحظ أم الحيلة ؟ » لم تكن سبقا واضحا لنظرية شو فى « دفعة الحياة » و« الحيوية » فحسب ، بل إنها تطوى فى ثناياها شيئا من النظرة الفلسفية التى يدين بها أحدث العلماء .

ولقد وضع باتلر معيارا جديدا للرواية ، كما وضع قيما اجتماعية وفلسفية جديدة . فروايته « طريق البشر » ــ التى ألفها بين عامى ١٨٧٣ و ١٨٨٥ ــ نقطة تحول واضحة المعالم فى الرواية الانجليزية . فالمؤلف يتغلغل داخل شخصياته ، ويفسر دوافعها الخفية تفسيرا علميا ، ويكشف عن تأثير أسلافها وتأثير تربيتهم فيها ، ويظهر زيف الأفكار والقيم التقليدية حيث يراها زائفة . كما يوجه باتلر نقدا قاسيا للنظام الأسرى ، وهو نقد كان يعد فى عصره كفرا والحادا .

واذا كانت « طريق البشر » سيرة شبه ذاتية لمؤلفها ، فذلك لأنه اصطدم بأبويه منذ طفولته ، ولقى منهما من العنت مالقى ايرنست بونتفكس بطل الرواية . ومن هنا كان قول باتلر ان الرواية قد « ألحت » عليه فى أن يكتبها . فقد أدرك الدور الذى تلعبه الوراثة والضرورة البيولوجية فى صراع أحس أنه لا محالة صراع أبدى بين الأجيال المتعاقبة فى الأسرة . وهى المفاهيم التى تجلت فيما بعد فى مسرحيات هنريك ابسن ويوجين أونيل .

وعلى الرغم من أن رواية « طريق البشر » لم تنشر الا فى عام ١٩٠٣ بعد موت باتلر فى عام ١٩٠٢ ، فانه لم يتبوأ مكانه الصحيح الا بعد الحرب العالمية الأولى . فالشعور الذى تملك الناس بعد الحرب ــ بانقشاع الوهم عن عيونهم ، وعدم التسليم الأعمى بالأفكار التقليدية ؛ والايمان بأن الله قد منح الانسان عقلا ليطور به حياته إلى الأحسن والأفضل ــ هذا الشعور وجد تجسيدا حيا له فى مؤلفات باتلر وخاصة فى « طريق البشر » ، بما فيها من دفاع فنى مجيد عن حقوق الجيل الجديد فى مواجهة الحقوق الراسخة للجيل القديم . وكان ايمانه بالتطور الهادف الخلاق قد انعكس على أسلوبه فى الكتابة التى تميزت عنده بالاخلاص الواضح ، والصراحة المتدفقة ، والفكاهة الذكية ، والرشاقة اللماحة ، وكراهية الحديث الأجوف ، والفكر التافه ، والادعاء الكاذب .

أما عند برنارد شو فقد تمثلت نظرية التطور الخلاق فيما أسماه « بدفعة الحياة » التى اتخذ منها منطلقا لهجومه الكاسح ضد الرومانسية . ففى المقدمة التى كتبها شو لمسرحية « الانسان والسوبرمان » يناقش الهيام الرومانسى الذى يصاب به الرجال تجاه النساء . وهو يؤكد أن هذا الاتجاه ليس الا جزءا من النظرة الرومانسية العامة إلى شئون الحياة . وهى النظرة السلبية الفاسدة التى تتعارض مع قوانين الطبيعة وقواعد العلوم البيولوجية لأنها تقوم أساسا على الأوهام والخيالات التى تطفو على سطح الواقع فتحجب الرؤية الموضوعية للأشياء ، وتضيع فرصة الامساك بالحقيقة الكامنة فى نظرية دفعة الحياة التى آمن بها شو ايمانا قويا قائما على افتراضات علمية ونظرية فى علم الحياة . ولهذا نجد أن شو قد كرس حياته كلها ككاتب مسرحى لبلورة نظريته فى دفعة الحياة ، ولتحطيم النظرة الرومانسية الكاذبة .

ودفعة الحياة هذه التى يؤمن بها شو عبارة عن قوة روحية تكمن فى الكون ولا يعرف الانسان شيئا عن أصلها . وهذه الدفعة لا تملك الكمال المطلق أو المعرفة الشمولية ولكنها

تسعى فى الوقت نفسه وبمروره للحصول على الكمال والمعرفة من خلال أدواتها التى تتمثل فى البشر . وهى تسير الهوينى فى طريقها لبلوغ أهدافها عن طريق المحاولة والخطأ ، وتعتبر المرأة الجنس الأقوى لأن غرائزها أقوى وأكثر جبرا والحاحا ، وارادتها أكثر عزما وتصميما ، واحساسها بالواقع والتطور أكثر حيوية ودفعا . وإذا كانت تستغل سحر جاذبيتها الجنسية التى منحتها اياها دفعة الحياة فذلك كى تتمكن من الايقاع بالذكر واعداده للقيام بدور الزوج والأب من أجل كسب عيشها وعيش أولادها .

والدرس الذى تلقنه دفعة الحياة لكل الأجيال هو أن هدف الحياة لا يمكن أن يتحقق الا من خلال التعاون الكامل والوثيق بين الرجل والمرأة . ولكى ندرك سر وجودنا المطلق لابد للانسان أن يستغل كل الأسلحة التى وضعتها دفعة الحياة فى خدمته . ولاشك أن أعظم هذه الأسلحة على الاطلاق يكمن فى وجود المرأة . ومع ذلك تسخر مسرحيات شوكلها من الافتراض الذى يدعى أن الدافع المحرك لسلوك الرجل هو الرغبة فى امتلاك المرأة التى يحبها وأن الدافع الوحيد لسلوك المرأة يكمن فى الرغبة الاستعراضية لمفاتنها الجسدية . ويؤ من شو ايمانا جازما أن العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة لا تصلح مضمونا لمسرحية تقوم على الفكر الجاد الخلاق والايمان بالتطور بكل أشكاله الروحية والمادية .

ومن يتتبع مسرحيات شو الواحدة بعد الأخرى يلاحظ أن الخط المتمثل فى دفعة الحياة يشكل المجرى الرئيسى لفكر شو . ولا شك أن البناء الدرامى قد لعب دورا فعالا فى تغليف هذا الفكر وإبعاده عن التجريد المطلق وذلك من خلال تجسيد الشخصيات ، وتطوير المواقف ، وادارة الحوار ثم ربط هذه العناصر بالعمود الفقرى للمسرحيات . كما منح شو الجمهور فرصة فهم مسرحياته على النحو الذى يحبه . فهناك الكثير من الضحكات والمواقف المسلية الطريفة رغم ثانوية هذه العناصر بالنسبة للخط الفكرى الرئيسى الذى يحاول شو تاكيده فى مسرحياته . ولكنه استغل هذه العناصر ليجذب اهتمام المتفرج العادى إلى مسرحه ثم يغريه بمراجعة آرائه ومعتقداته التقليدية فى الضوء الجديد الذى تلقيه المسرحية على الجوانب المتعددة لفلسفة التطور .

وعلى الرغم من حماس شو للجانب العلمى لفلسفة التطور ، فان مسرحياته لم تخل من الغموض الذى يغلف نظريته فى دفعة الحياة لأنه لم يستطع أن يقيمها الا على مجرد افتراضات نظرية لا تقبل الاختبار المعملى أو التجربة المعاشة . وربما يكمن الجانب العلمى الوحيد الذى يدعم دفعة الحياة فى اصرار شو على استغلال كل الوسائل المتاحة فى الحياة لدفع عجلة التقدم المادى والمعنوى وهو ما يبعدها عن كونها فلسفة غيبية سلبية تقنع من الحياة بالملاحظة والتسجيل دون التجاوب والفعالية .

والمشكلة عند شو أن البشر لا ينمون قط ، فهم ينضجون ببطء بحيث يظلون مراهقين غير مسئولين حتى نهاية حياتهم . والحل الذى يقترحه فى مسرحيته « العودة الى ماتوشالح »

هو أننا ينبغي بطريقة ما أن نمد عمر الانسان بحيث لا يقل عن ثلاثة قرون ، مما يتيح له الفرصة كي يستكمل نضجه العاطفي والذهني . ومن شأن الوقت الطويل الذي نمضيه على هذه الأرض أن نصبح أكثر اهتماما بالأمور الموضوعية ، وأن يقلل من تصرفاتنا التي تشبه تصرفات المسافرين العابرين القابعين في غرفة الانتظار . ويبدو أن شو يعبر بذلك عن أن الرغبة في أن تطول أعمارنا رغبة متأصلة فينا تأصلا قويا . وهي رغبة لا ترتبط فقط بحبنا للتطور ، وانما تظهر في الاعتقاد بخلود الانسان أو بمحاولة اطالة العمر بتناول العقاقير .

وسواء اختلف النقاد أو اتفقوا مع باتلر وشو وغيرهما من الأدباء الذين اتخذوا من فلسفة التطور مضمونا لأعمالهم الروائية والمسرحية ، فقد أثبت هؤلاء الأدباء قدرة الأدب على مواكبة كل الانجازات الفكرية الجديدة واستيعابها فنيا ، بحيث يعاد تقديمها إلى الناس العاديين الذين ليس في وسعهم فهم التجريدات النظرية والفروض الفلسفية . لكن متى لبست هذه التجريدات والفروض الجسم الحي النابض الذي يمنحه اياها الفن فانها تصير ملكا للجميع ، سواء تقبلوها أو رفضوها .

٩ ــ التعليم

كان العنصر التعليمي فى الأدب مثارا لجدل واسع بين المفكرين والأدباء والنقاد منذ العصر الاغريقي القديم . وهذا يرجع الى طبيعة الأدب ذاته ، ذلك أنه يحتوى على مضمون فكرى يعبر عن نفسه من خلال اللغة التي يستخدمها الناس فى حياتهم العادية ، التي لابد أن تقول شيئا ذا معنى مفهوم لأكبر عدد ممكن من المتلقين . من هنا ركز البعض على العنصر التعليمي على أساس أن الأديب يستخدم اللغة ليقول شيئا محددا ، ولابد للناس أن يتعلموا شيئا مما يقوله ، فهو بداهة ــ يضع الصالح الانسانى العام فى اعتباره كلما شرع فى ابداع عمل جديد . وتراوح الجدل بين الرفض المطلق والقبول التام للعنصر التعليمي فى الأدب . ولم يحدث لأية قضية أدبية أن تستمر بهذه الحيوية منذ عصر افلاطون حتى عصرنا هذا مثل قضية العنصر التعليمي ولعل استمرارها يرجع إلى دخولها فى عصور كثيرة مجال الجدل العقيم أو السفسطة الفارغة ، فلم تكن القضية وضع الأدباء والنقاد بين خيارين لا ثالث لهما : أى قبول العنصر التعليمي أو رفضه ، وانما كان من المفروض أن تدور حول الأسلوب الذى يتبعه الأديب فى التوظيف الفني والدرامي للعنصر التعليمي . وبذلك يمكن طرح القضية فى ضوء جديد أكثر موضوعية من خلال وضع المعايير الكفيلة بالفصل بين التعليم والتربية عن طريق الدروس والمحاضرات والمواعظ والارشادات وبين التعليم والتربية عن طريق الأدب والفن .

إن الفنان يربى الناس ويعلمهم ، ليس فى هذا شك . لكنه يتبع وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولا ، وأبعد عمقا ، وأقل مباشرة وتصريحا من الأساليب التي يتبعها المعلمون والمحاضرون والواعظون والمرشدون الذين يوصلون معلوماتهم بأي أسلوب يحمل الأفكار وينتهي دوره تماما باداء هذه الوظيفة ، لكن الفنانين والأدباء لا يفصلون بين المضمون الفكرى والشكل الفني ، أو بين العنصر التعليمي والمعنى الجمالى . فالفن تجربة سيكلوجية ووجدانية وروحية وعقلية وذهنية بحيث تستولي على المتلقي وتصير جزءا عضويا

من كيانه الانسانى وذلك دون أن يصرح الفنان بأنه يقوم بمهمة تعليمية أو تربوية . أما رجال التربية والتعليم فيتعاملون مع العقل مباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة ، أى يتبعون الأسلوب التقريرى الواضح المحدد ، وهو الأسلوب الذى يرفضه الفن الانسانى الناضج لأنه أسلوب مؤقت ومتغير وليست له علاقة عضوية بما ينقله من أفكار . إنه كالوعاء الذى يحتفظ بمادة معينة لحين نقلها إلى وعاء آخر . أما التعليم فى الفن فيتم من خلال العلاقه العضوية بين المضمون والشكل ، أو بين المادة والاسلوب . ويكفى للدلالة على وجود العنصر التعليمى فى الفن أن الانسان يتغير فكرا وسلوكا عندما يتشبع بعمل فنى ناضج وعميق .

وإذا أردنا تتبع العنصر التعليمى فى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة ، نجده يرجع إلى عصور مبكرة قبل افلاطون عندما اعتقد الناس أن التعليم هو الوظيفة الأولى للشعر . وفى عصر افلاطون نادى الاغريق بهذا الاتجاه الذى تبلور على أيديهم وأصبح قضية فكرية وفنية لا يمكن تجاهلها . بل إن هيزيود الشاعر الاغريقى ورائد الملحمة التعليمية نادى فى القرن الثامن قبل الميلاد بأن قيمة الشعر تكمن فى التعليمات والتسجيلات التى يحتويها ، وذلك على النقيض من أرسطو الذى أوضح أن العقل الذى لا يرى سوى العنصر التعليمى فى كل شىء يقابله ، عقل لم يبلغ مرحلة النضج بعد .

وكان الشعر قد احتل مكانة مرموقة ضمن وسائل التربية والتعليم عند الاغريق الذين اعتقدوا بأن الأطفال يعرفون الآلهة من خلاله ، وأن الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والأشعار جديرون بالمحاكاة والتقليد ، وأن كثيرا من الموضوعات والمعلومات ، حتى القيادة العسكرية ، استطاع هوميروس أن يعلمها للناس فى ملاحمه . لكن افلاطون هاجم هوميروس لأنه ادعى أن الآلهة يفتقرون إلى الأخلاق ، وأنه ليس من اللائق أن يحاكى الناس أخيل فى شكواه وعويله ، وأنه لم يحدث قط أن نصب قائد عسكرى لأنه تعلم القيادة من الشعر . ونظرا لهذا ، وبالاضافة إلى الاثارة العاطفية التى تشتت القدرة على الحكم الصحيح ، فان هوميروس قد تم نفيه من جمهورية افلاطون .

وقد دفع الناقد الايطالى المعاصر كروتشى نظرية افلاطون بانها انكار كامل لوجود الفن ووظيفته ولكنه من حيث لا يدرى حاول اظهار عدم جدوى النظرية التعليمية فى الفن عندما أكد أن هوميروس لم يكتب كتابا مدرسيا عن أساليب القيادة العسكرية وانما كتب قصيدة .

وعلى أية حال فان أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أفسح للشعر مكانه أثيرة بصفته ظاهرة جمالية لا تحمل فى طياتها مواصفات تعليمية . ورفض الفكرة التى تؤكد أن أبطال التراجيديا قد خلقوا ليقلدهم البشر ، كما رفض تحويل البطل التراجيدى الى انسان كامل الأوصاف ، لأن هذا البطل يشترك مع البشر العاديين فى أخلاقه وسلوكه . وفى الفصل الخامس

والعشرين من كتاب « فن الشعر » اكتسح أرسطو كل الآراء المؤيدة للعنصر التعليمى عندما أعلن أن الأخطاء والخطايا البشرية التى يرد ذكرها فى الشعر لا تمس جوهره ولا تقلل من قيمته .

ومع سيادة الروح العملية فى الامبراطورية الرومانية ، أعلى الشاعر والناقد اللاتينى هوراس من شأن الدافع التعليمى وراء الشعر واعتبره جزءا جوهرياً فيه . ففى كتابه « فن الشعر » أكد على ضرورة قيام الشاعر بالتعليم والامتاع فى الوقت نفسه . وكان الشاعر لوكريتاس قد أوضح أن الفن بالنسبة للتعليم ، مثل العسل بالنسبة للدواء المر ، فاذا كنا نريد أن يفعل الدواء مفعوله الصحى دون أن يحس المريض بمرارته ، فلا بد من مزجه بالعسل الذى لابد أن تطغى حلاوته على كل مذاق آخر . أى أن لوكريتاس يمنح الشاعر أو الفنان مطلق الحرية فى أن يكون قاسيا على جمهوره طالما أنه يملك الفن الجميل الذى يمكن أن يحيل قسوة الشاعر إلى متعة للقارىء .

وفى العصور الوسطى كان من الطبيعى وضع العنصر التعليمى فى خدمة الوعظ والارشاد الدينى . ومع ذلك نجد القديس أوغسطينوس يؤكد فى كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التى استشعرها فى الأسلوب الأدبى الذى كتبت به الأناجيل . كذلك أوضح دانتى أن الفلسفة التى نهضت عليها « الكوميديا الالهية » تتركز فى الجانب الأخلاقى كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الانسانية التى هى هدف أى عمل أدبى رفيع . والشعر الذى يتوقف عند حدود التعليم والارشاد يتخلى عن جوهره كفن قائم بذاته .

وبرغم تطور النقد الأدبى فى القرن السادس عشر ، فانه لم يتغلب على الاتجاة التعليمى العمل النفعى فى الأدب . يؤكد الشاعر تاسو أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، بل ويكرر ماكتبه الشاعر لوكريتاس من قبل حول وضع المتعة الفنية فى خدمة المضمون التعليمى . ويتفق الشاعر الانجليزى فيليب سيدنى مع تاسو فى أن الشعر هو تعليم ممتع . ولكن الشاعر كاستيلفترو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع ارسطو فى أن الهدف الرئيسى من الشعر هو تجديد النفس البشرية من خلال المتعة الفنية .

وفى القرن السابع عشر يعلى الشاعر المسرحى الفرنسى كورنى من شأن المتعة الفنية التى تعد الفائدة العملية الحقيقية من الشعر ، ذلك أن الانسان لا يستطيع الحصول عليها من مصدر غيره . بل إن المنفعة تنتفى فى غياب المتعة فى حين أن المتعة لا تنتفى فى غياب المنفعة . ويتفق الشاعر الانجليزى درايدن مع كورنى عندما يوضح فى « مقال عن الشعر المسرحى » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى .

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على العنصر التعليمي بحيث يقول وردزورث فى مقدمة « المواويل الغنائية » إن الشاعر يكتب تنفيذا لالتزام واحد فقط يحتم عليه امتاع القارىء الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدما ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل . كما يضيف الشاعر شيللى إلى وردزورث فى مقدمة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمي من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارىء العادى بحيث يتمتع بهذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويثق ويتحمل كل ماتأتى به الأيام ، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارىء فيما بعد .

هكذا استمر الجدل بين أصحاب النظرة التعليمية وأتباع الفن الخالص ، لكن القضية يمكن أن تحسم بمنطق بسيط يتمثل فى أن الفنان أو الأديب يتعامل مع كل المضامين الفكرية والانسانية والعلمية التى أفرزتها الحضارات المتتابعة على مر العصور ، لكن تعامله يقتصر على الزاوية التى ينظر منها الى هذه المضامين المتشعبة . إنها زاوية الفن . فليس من المعقول أن يتحول الأديب الى خبير بأساليب القيادة العسكرية عندما يعالج مضمون الحرب فى أعماله ، أو يصبح عالم نفس عندما يجسد الأحلام والكوابيس فى مواقفه وشخصياته ، أو عالم اجتماع عندما يلقى أضواءه الكاشفة على قضايا الزواج والمرأة والحب والجنس ، أو حالما محرفا عندما يعبر عن آماله وتطلعاته تجاه المستقبل وتطور الوجود الانسانى نحو عالم أفضل . . . الخ . فالأديب لا يستطيع بطبيعة الحال أن يكون كل هؤلاء وغيرهم فى وقت واحد . فكما أن لكل واحد من هؤلاء تخصصه الذى يعرف كل خصائصه وأسراره ، كذلك الأديب له تخصصه وموهبته وفنه وصنعته ، ومن هذه القاعدة الفنية الصلبة ينطلق إلى هذه المضامين الفكرية كى ينتقى منها ما يناسب عمله ويتمشى مع طبيعته ، ثم يقوم بتجسيد التأثيرات القائمة والممكنة والمحتملة لهذه المضامين على انسان عصره ، ومدى تجاوبه أو رفضه لها . ومن خلال هذه العلاقة المتبادلة بين الانسان وفكر عصره وروحه يستطيع الفنان أن ينطلق من المؤقت الى الدائم ، ومن الخاص إلى العام ، فيبدو كأنه يحتوى الانسانية كلها فى عمله برغم أنه يتكلم عن أحداث محددة وشخصيات معينة تعيش داخل نطاق عصره .

وهذا يعنى أن الأديب يستفيد من كل الانجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والفلسفية . . . الخ . إنه يستوعبها فى عقله ووجدانه برغم أنه غير متخصص فيها . إنه يلتقط بعينه الفاحصة وبصيرته الثاقبة كل اللمحات الانسانية المكثفة فى كل فروع المعرفة هذه ثم يخرج منها بعصارة جديدة تماما فى مادتها وشكلها ، بحيث تدخل فى عالم الفن الذى يمكن أن يتذوقه الانسان ويستوعبه مهما اختلف المكان أو الزمان .

١٠ ــ التكنولوجيا

منذ العصور الأولى للبشرية أدرك الانسان أن امكاناته الجسدية والعضلية لن تحميه من غضب الطبيعة وتقلباتها ، ولن تلبى له حاجاته العاجلة والآجلة بالأسلوب السريع الحاسم الذى يصوره له عقله وخياله . كان عليه أن يكتشف ايقاد النار ، وأن يجرب استخدامها بوسائل ولغايات شتى ، وظهرت الحاجة إلى آلات للقطع ، والنحت ، والسلخ ، والحك ، والصقل ، والضغط ، واحداث الثقوب ، وتناول الأشياء ، ووصل بعضها ببعض ــ لاعند الزراع فحسب ــ ولكن عند البدوى المتجول أيضا . وكل آلة كانت اختراعا منفصلا ، وفى الوقت نفسه بداية لسلسلة جديدة من الاختراعات ، فان كل واحدة منها تعرضت لألوان من التحسين تجرى فيها واحدا بعد آخر . وكان هناك فى العصور الأولى مجال لا ختراعات رئيسية ، يمكن استخدامها فى أنواع لا حصر لها من المعضلات المنفصلة ، وتنفتح بها أبواب الامكانات غير محدودة .

وظل الحال على هذا المنوال الذى جعل من التطور التكنولوجى خادما للانسان فى عصوره المختلفة . وإذا كانت الأسلحة التى استخدمت فى الحروب نتيجة طبيعية للتطور التكنولوجى ، فان الانسان لم يشعر أنها تهدد كيانه ومستقبله طالما أنه قادر على ابتكار المزيد منها بحيث تظل الغلبة له . فقد كان الانسان سيدا للآلة ومبدعا لها وظل كذلك حتى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا . تلك الثورة التى كان لمعظم أدباء العالم موقف محدد منها لأنها أثرت على جوهر وظيفة الأديب نفسه . فلم يعد أحد يتوقع من الأديب أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة وتجسيد أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره .

مع الثورة الصناعية أصبح الأديب مضطرا لالقاء الأضواء على للغزى العميق للأحداث ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعى والتاريخى ، وضرورتها ، والقوانين التى تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الجديدة بين الانسان والمجتمع . وأن يحررهم وهم يخرجون من أمن المجتمع الزراعى الى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقى وسيطرة الآلة ، من القلق والخوف والضياع والاحباط ، وأن يرسم للانسان طريق انتمائه الجديد . فعلى الرغم من الامكانات والتسهيلات التى قدمتها الثورة الصناعية ، والتى لم يكن الانسان يحلم بها فى عصر من العصور السابقة عليها ، فانه دفع ثمنا غاليا لدخوله فى كيانات أكثر تعقيدا وان كانت أكثر انتاجا .

وكما يقول ايرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أدى الى اغتراب الانسان وانفصاله لا عن الطبيعة وحدها بل عن نفسه ذاتها . فقد أصبح النظام المعقد للمجتمع الصناعى يعنى تحطيم العلاقات الانسانية وتحويلها إلى علاقات بين الأشياء . ومع تحول الانسان إلى عبد للآلة ووقوعه تحت رحمتها ، ساد التخصص وازداد تقسيم العمل وتجزئته . وبذلك انقسم كيان الانسان إلى أجزاء نتيجة ممارسته هذا النوع من العمل ، وأصبح ترسا صغيرا فى آلة هائلة . وفقد نظرته الشاملة للحياة بحيث أصبح لا يرى أبعد من موطىء قدميه ، مما أدى إلى خلق احساس بانعدام المعنى ، وايجاد جو خانق من السلبية الداعية إلى اليأس .

من هنا تميز الأدب منذ مطالع القرن التاسع عشر بتحنن رومانسى إلى الماضى أو إلى ما سمى بالعصر الذهبى ، وإلى مجتمع مثالى لا يكون فيه مكان لتعقيد المجتمع الصناعى ، ولقوانين الاقتصاد الرأسمالى ، وللنزعة التجارية ، وللمنافسة غير الشخصية التى لا ترحم ، ولكل الحقائق الأليمة فى المجتمع الحديث . وكانت هذه الرومانسية موجهة أساسا ضد أصحاب مذهب المنفعة ، الذين كانوا يمثلون المبادىء الاقتصادية لعهد التصنيع ، من تلاميذ آدم سميث ، وكانوا ينادون بالنظرية القائلة ان الاقتصاد الذى يترك كى يسير تلقائيا هو الأكثر اتفاقا مع الروح الليبرالية والازدهار الصناعى ، بل مع مصالح الجمهور أيضا . وكان تأكيدهم على أن يكون المبدأ الأساسى للسلوك البشرى هو الغرائز الإنسانية ، السبب فى الثورة العارمة التى شنها المثاليون والرومانسيون ضد النظم الاجتماعى ، وفى رفضهم للنظريات الفعلية لعلم الاقتصاد ، بحيث لم تكن ثورتهم مجرد هروب من الحاضر البائس الى الماضى السعيد .

وقد ساد هذا الاتجاه الرومانسية الانجليزية والألمانية بصفة خاصة . وكانت المناداة بتدخل الدولة ولا سيما فى حالة كارلايل ، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبرالية بقدر ما كانت تعبيرا عن شعور انسانى شامل ، كما أن وصمه للمجتمع بالانحلال والتفكك كان تعبيرا عن رغبته فى التضامن والتآلف الحقيقى ، كما كان فى الوقت نفسه حنينا إلى الزعيم

المحبوب المرهوب أو الدكتاتور العادل . وبالمعيار نفسه فان نزعة الروائى الانجليزى ديزرائيلى الاقطاعية كانت فى جوهرها رومانسية سياسية ، وكان ما سمى « بحركة أوكسفورد » رومانسية دينية ، وكانت فلسفة راسكين فى الفن رومانسية جمالية . فكل هذه النظريات الأدبية والاتجاهات الفنية كانت تهاجم الحركة الليبرالية والعقلانية وتلتمس لنفسها ملجأ من المشكلات المعقدة للحاضر فى عالم يسمو على الطبيعة والأشخاص ، وفى حالة مستقرة تتجاوز فوضى المجتمع الليبرالى الفردى ، وذلك على حد قول أرنولد هاوزر فى كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » .

ولقد كان راسكين الوريث الشرعى لكارلايل . فقد اقتبس منه حججه التى هاجم بها الاتجاه الى التصنيع والليبرالية ، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لافتقارها الى الروح واعتمادها الكامل على المادة الصماء ، وشاركه رفضه لفن عصر النهضة وحماسه للعصور الوسطى والثقافة الروحية والدينية ، ولكنه حول رومانسيته الاجتماعية الغامضة الى مثالية جمالية لها أغراض محددة وأهداف يمكن تعيينها بدقة . وكانت واقعية راسكين هذه قد مكنته من استيعاب روح عصره لدرجة أنه أصبح المتحدث باسم حركة أدبية وفنية هامة ذات دلالة تاريخية كبيرة ، هى حركة ما قبل رافييل التى ازدهرت فى أواسط القرن التاسع عشر ، ورأت أن فنان عصر النهضة رافاييل قد أخذ من المديح أكثر مما يستحق ، ونادت بمحاكاة الاتجاهات الفنية السابقة عليه فى التصوير والنحت ، ولا سيما الاتجاهات التى سادت فى أواخر العصور الوسطى . فقد رأى راسكين أن انحلال الفن يرجع الى المصنع الحديث بطريقته الآلية فى الانتاج ، وبما فيه من تقسيم للعمل ، يحول دون قيام علاقة صادقة بين العامل وعمله ، أى أنه يحطم العنصر الروحى ويجعل المنتج مغتربا عن نتاج يديه .

أما وليم موريس ــ الثالث فى سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار فى العصر الفيكتورى ــ فقد كان فكره أكثر اتساقا من راسكين ، بل كان فى نواحى العلم والعمل أشجع رجال العصر الفيكتورى وأشدهم صلابة ، برغم أنه لم يتحرر تماما من متناقضاتهم ومن حلولهم الوسط . لكنه استخلص النتيجة النهائية من فكرة راسكين التى تربط مصير الفن بمصير المجتمع ، وأصبح مقتنعا بأن « صنع الاشتراكيين » هدف أشد الحاحا من صنع فن جيد ، وأن انحطاط الفن الحديث ، وانهيار الثقافة الفنية والفكر الأدبى ، وفساد ذوق الجمهور يرجع إلى فساد المجتمع وانهياره . ذلك أن التأثير المباشر فى تطور الفن أمر لا جدوى منه ، وأن كل ما يستطيع الانسان أن يفعله هو ايجاد الأوضاع الاجتماعية التى تتيح تذوق أفضل للفن .

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية الحديثة فى انجلترا ، كما ظهرت فى فرنسا ، فى أواخر الثلث الأول من القرن الماضى وبلغت أوج ازدهارها فى السنوات المضطربة الواقعة بين عامى ١٨٤٠ و ١٨٥٠ ، عندما وقفت البلاد على حافة الثورة . فقد أصبحت الرواية أهم

الأنواع الأدبية بالنسبة الى ذلك الجيل الذى كان يبحث عن تفسير للظهور المفاجىء لهذا المجتمع ، ولخطر الانهيار الذى يهدده . ولكن المشكلات التى جسدتها الرواية الانجليزية كانت أكثر تحديدا ، وأشمل دلالة ، وأقل تفلسفا وتعمقا ، من تلك التى تضمنتها الرواية الفرنسية .

ويقول أرنولد هاوزر إن وجهة نظر الادباء والروائيين كانت أقرب الى الانسانية والغيرية ، لكنها فى الوقت نفسه كانت أشد نزوعا الى التوفيق والانتهازية . ولقد كان دزرائيلى وكنجزلى ومسز جاسكيل وديكنز هم أول تلاميذ كارلايل . وكانوا يتسمون باللاعقلانية والمثالية ، ويدعون الى سياسة تدخل الدولة ، ويهاجمون المجتمع الصناعى والمذهب النفعى والاقتصاد الحر ، ويضعون رواياتهم فى خدمة الصراع ضد مبدأ « دعه يعمل » وما ترتب على هذا المبدأ من فوضى اقتصادية .

وكان ديكنز ــ بصفة خاصة ــ ممثلا للنمط الجديد من الأدب التقدمى فنيا وأيديولوجيا ، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الاعجاب . وحتى هؤلاء الذين رفضوا دعوته الاجتماعية تماما وجدوا فى رواياته تسلية ممتعة . فقد كان من السهل الفصل بين مهارته الأدبية وفلسفته الاجتماعية . كان ينهال بلعناته الدرامية على آثام المجتمع ، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم ، وصرامة المجتمع الصناعى وافتقاره إلى الرحمة ، وعدم عدالة القانون المطبق ، والمعاملة القاسية للأطفال ، والأوضاع البشعة فى المصانع والمدارس والسجون . ودوت اتهاماته فى كل الآذان ، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغى أن يتخلص منه المجتمع .

لكن ديكنز كان يدعو الى التخلى عن العنف ، لأنه يرى فى التمرد والثورة شرورا أعظم من القمع والاستغلال . ولم نسمعه ينطق بعبارة قاسية صريحة مثل عبارة جيته « الظلم ولا الفوضى » . والواقع أن وعى ديكنز الاجتماعى الغامض الضيق لم يمكنه من اكتساب شجاعة جيته ووضوحه ، ولذلك كان غارقا فى وهم الاعتقاد بأن النيات الحسنة والمشاعر الخيرية من جهة ، واتخاذ موقف الصبر وانكار الذات من جهة أخرى ، كفيلان بضمان أمن المجتمع ، ولم يدرك جوهر هذه الدعوة ، وما الذى يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجتمع نظير ذلك السلام الذى يبشر به .

أما فى مجال الشعر فقد قاد الثورة ضد المجتمع الصناعى المعقد شعراء مدرسة ليك « البحيرة » بالاضافة الى جودوين وشيللى ولى هنت وبايرون . والواقع أن الرومانسية الانجليزية كانت نتيجة طبيعية لرفض العناصر التقدمية للثورة الصناعية ، على حين نشأت الرومانسية الفرنسية من رفض الطبقات المحافظة للثورة السياسية . وكان الارتباط بين رومانسية القرن التاسع عشر فى انجلترا والرومانسية السابقة عليها أوثق بكثير منه فى فرنسا ، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلا قاطعا بين الحركتين .

فى انجلترا كانت العلاقة بين الرومانسية والنجاح فى إكمال الثورة الصناعية هى نفس العلاقة التى كانت قائمة بين الرومانسية السابقة والمراحل التمهيدية المبكرة لتصنيع المجتمع . من هنا كانت قصائد « القرية المهجورة » لجولد سميث ، و « الطواحين الشيطانية » لوليم بليك ، و « عصر اليأس » لشيللى تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسا . وكمايقول أرنولد هاوزر فانه من المستحيل تصور حماسة الرومانسيين للطبيعة بدون عزلة المدينة عن الريف ، كما أن من المستحيل تصور تشاؤمهم بدون قتامة المدن الصناعية وبؤسها . فقد كانوا يدركون تماما الأسلوب الذى تحولت به الآلة الى دينا صور العصر ، وكانوا على وعى كامل بدلالة تحول العمل البشرى إلى مجرد سلعة . ورأى ساوذى وكولريدج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للانتاج الرأسمالى الصناعى الطليق دون رقابة ، وأكد كولريدج أن المفهوم الجديد للعمل يعنى أن صاحب العمل يشترى والعامل يبيع شيئا ليس لأى منهما الحق فى شرائه أو بيعه ، ويعنى كولريدج به « صحة العامل ، وحياته ، وسعادته » . ومن الواضح أنه كان يمثل بهذا مدرسة شعراء ليك أو « البحيرة » التى شارك فيها مع وردرورث وساوذى ، وهى التسمية التى دلت على مدى شغفهم بالطبيعة فى منطقة البحيرات الانجليزية كموقف مضاد للمدن الصناعية بكل ما تحمله من دخان وتلوث وظلم اجتماعى .

وكان الرومانسيون الشبان من جيل شيللى وكيتس وبايرون قد رفضوا أية مهادنة مع المجتمع الصناعى الملوث ، واحتجو على سياسة الاستغلال والاضطهاد ليس فقط فى أشعارهم بل فى سلوكهم فى الحياة ، وهو السلوك الذى رفض كل التقاليد السابقة ومن هنا يمكن وصف الحركة الرومانسية الانجليزية بأنها حركة ديمقراطية ، تهدف الى صبغ الأدب بصبغة شعبية جماهيرية . وهذا ينطبق حتى على روادها المحافظين ، مثل وردزورث الذى وضع نصب عينيه تقريب لغة الشعر من حديث الناس فى حياتهم اليومية ، وذلك على الرغم من أن اللغة التى استخدمها فى قصائده لم تكن فى الواقع أكثر تلقائية من لغة الأدب التقليدية التى نبذها بسبب تكلفها وتصنعها . واذا كانت لغته الشعرية أقل تحذلقا ، فان الشروط النفسية الذاتية التى افترضها كانت أشد تعقيدا . وهو على أية حال يمثل النزعة الذاتية كما تتجلى فى كتاب « الشعر والحقيقة » لجيته مثلا .

وليس معنى هذا أن الرومانسية حركة مضادة للتطور فى جوهرها ، ذلك أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى . فقد أكدت بنوع خاص وحدة الحياة كلها ، والسعى الشامل الى النمو والتقدم ، وصلة الانسان الحديث بالحيوانات والمتوحشين برغم مظهر الحضارة الذى يكتسى به . وعندما نبذت الرومانسية شرور الحضارة الصناعية واستبداد الآلة بمصير الانسان ، لم تقترح أن يعود الانسان الى الوحشية ويظل على تلك الحال إلى الأبد ، بل نادت بأنه اذا تخلص من صنوف الفساد والشر والتلوث التى تجىء بها

الحضارة الصناعية المعاصرة ، فانه يستطيع أن يواصل مسيرته التقدمية نحو الكمال بلا معوقات أو عقبات تقريبا وخاصة أن مفهومهم للكمال فى ذلك الوقت كان بسيطا ، وكان الانسان البدائى البسيط أقرب إليهم من الانسان الحديث .

هكذا ظل الأديب يحارب كل مظاهر الظلم والقمع والاستبداد التى تخلفت عن الثورة الصناعية . لكن المأساة بلغت قمتها عندما قامت التكنولوجيا بدورها على أبشع وجه فى الحرب العالمية الأولى ثم فى الحرب العالمية الثانية . وذلك فى فترة لا تزيد على أربعين عاما ، فقد بدأت الحرب الأولى فى عام ١٩١٤ واستمرت حتى ١٩١٨ ، فى حين بدأت الثانية فى عام ١٩٣٩ وانتهت فى ١٩٤٥ . منذ ذلك الحين تأثر الأدب العالمى تأثرا شديدا سواء من ناحية المضمون أو الشكل . من ناحية المضمون بدأ الأدب فى تجسيد معانى التشاؤم والرعب والغضب والانتقام والعدم والجريمة والاغتراب والحرب والعنف والقلق والضياع والملل والوهم . ومن ناحية الشكل ظهرت اتجاهات التعبيرية والسيريالية والدادية والعبث والعدمية والتفتت واللانسانية والوجودية وغيرها من المدارس الأدبية التى أبرزت الى أى حد أصبح الانسان المعاصر ممزقاً وضائعا ومغتربا .

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وخلال حالة التوتر والقلق التى خلفتها الحرب الباردة ، كانت دلائل الجانب السلبى الهدام أوضح من محاولات اعادة البناء . وأوشكت روح التفاؤل أن تختفى تماما من الأعمال الأدبية التى نبذت المستويات الأخلاقية التقليدية ، والمعتقدات الاجتماعية والسياسية سواء على المستوى الرمزى الفنى أو المستوى الصريح المباشر . كذلك كان الأديب شاهدا على انهيار الامبراطوريات والأنظمة الاجتماعية ، الأمر الذى ترتب عليه هدم حقيقى للتقاليد والنظم والملكية . وإلى جانب هذا كان هناك نبذ للأسلوبين الكلاسيكى والرومانسى فى الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوبين بالنظام القديم وبذلك النوع من الفن الذى يخفى الأمراض الإجتماعية بجمال خداع زائف . وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنهما يعطيان صورة زائفة عن الحياة ، وذلك برغم ريادة الرومانسية فى التنبيه والتحذير من أخطار التكنولوجيا المتفاقمة .

وأصبحت الفكرة التقليدية عن الفن موضع ازدراء ، وفضل عليها « اللافن » الذى اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن . فالأدباء الثوريون المتطرفون الذين نادوا باللارواية واللامسرح لم يحاولوا نبذ كل الأساليب التقليدية ، بل استخدموها بمنهج جديد . فلم يتحاشوا الجمال والواقعية فى التصوير ، وان كانوا قد حاولوا تجنب كل تصميم منتظم ، وكل وحدة فى التكوين . ومع ذلك نجد الأديب المعاصر يحقق فى بعض الأحيان ، عن قصد أو دون قصد ، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب ، والتلوين ، والترتيب ، فى المواقف الدرامية والصور الشعرية التى توحى بالهدم ، والخيبة ، والفشل ، والحرمان ، والضياع ، والاحباط ، واليأس ، والخوف ، والقسوة .

والقضية ليست قضية تقليد أسلوب من الأساليب أو رفضه ، وإنما هى قضية ادماج مختلف عناصر الشكل والمضمون فى كيان الفن ، حتى يمكن أن تتلاءم مع الواقع الذى تتعدد جوانبه وتتجدد الى غير نهاية . وكان من الطبيعى أن يمر الأدب الانسانى بكل هذه التحولات الفكرية والفنية ، العميقة والسريعة حتى يواكب ايقاع العصر اللاهث الذى لم تقتنع فيه التكنولوجيا بالأرض فانطلقت إلى الفضاء والكواكب الأخرى . ولذلك يتناقض كل تشبث متزمت بمنهج فنى محدد ، أيا كان هذا المنهج ، مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الانسانى ، وتجسيد المضمون الجديد فى أشكال جديدة .

١١ - الحرب

تنهض طبيعة الأدب ـ بأشكاله المختلفة ـ على الصراع الذى يشكل جوهر الحياة . ولذلك فالصراع من أجل الحرية والكرامة والحياة هو أروع وأصعب أنواع الصراع التى تمر بها الأمم ، والتى يتحدد بها مصيرها . والأدب خير أداة لتجسيد هذه الحقيقة وبلورتها . إنه يستطيع مواكبة الحياة بكل مستوياتها فى السلم والحرب على حد سواء ، بل إن الحاجة تشتد إليه أكثر فى زمن الصراع الساخن أو البارد ، لأنه قادر على انارة الطريق أمام الأمة ، يعرفها بامكاناتها وحضارتها وتراثها وثقافتها ، ويجسد أمامها المعانى الجليلة التى تكمن وراء الصراع المصيرى الذى تخوضه من أجل غد أجمل . فمفهوم الحرية ـ مثلا ـ يتحول فى القصة القصيرة إلى شخصيات تنبض بالحياة ، ومواقف حاسمة متبلورة ، ولمحات حادة مكثفة ، وشكل فنى متكامل . ولاشك فانه من السهل بالنسبة لقارىء القصة القصيرة أن يدرك مفهوم الحرية وروعتها لأن القصة تستمد مادتها من وجدانه هو ، ثم تحيلها إلى بناء محدد يسهل التعرف على ملامحه وخصائصه دون الدخول فى متاهات فلسفية أو تأملات عقلانية لا تحتملها اللحظات الحاسمة للصراع المسلح .

وليست كل الأشكال الأدبية قادرة على التجاوب مع الايقاع السريع للحرب المحتدمة . فالرواية مثلا بطول نفسها فى السرد ، واعتمادها على التحليل المتأنى والتأملات الفلسفية والجزئيات المتعددة للشكل الضخم ، لا يمكن أن تستقى من المعركة مضمونها وتعيد تشكيله وافرازه بحيث تصل إلى القارىء فى وقت يلهث فيه كل شىء . والقارىء بدوره لا يملك الوقت والصبر كى يعيش أحداث رواية على الورق ، فى حين تدق أحداث المعركة أبواب التاريخ بعنف ، والروائى كذلك ليست عنده فرصة التفكير والتأمل والتحليل والتشكيل . وكل ما يملكه أنه ينفعل بمجرد الأحداث ، ويقوم باختزانها فى وجدانه سواء فى الوعى أو اللاوعى . وبعد انتهاء المعركة وعودة السلام ، يمكنه استرجاع الأحداث والانفعالات وتشكيلها فى البناء الروائى ، فلم يكتب تولستوى رواية مثل

« الحرب والسلام » بكل ضخامتها وتفاصيلها الدقيقة فى أثناء عدوان نابليون على روسيا ، فقد عاش هو نفسه فى فترة تاريخية أعقبت هذا العدوان ، لكنه استوعب أبعاده واختزنها لروايته فيما بعد .

ولذلك تتخذ كل من القصيدة الشعرية والقصة القصيرة مكان الصدارة فى زمن الحرب . وقد أدركت الحكومة البريطانية هذه الحقيقة فى الحرب العالمية الثانية فقامت بطبع كل الأشعار التى كتبها شعراء الانجليز عن المعارك القومية . ولماذا نذهب بعيداً والتراث العربى زاخر بأشعار الحرب التى تشحذ الهمم وتشحن الأبطال بأسمى الانفعالات ، وتحيلهم إلى طاقة جبارة تحطم كل محاولات الدخيل للاعتداء على حرمة الأوطان ؟

وقيمة القصيدة فى زمن الحرب ترجع إلى خصائصها الفنية . فهى تستطيع أن تجسد الانفعالات اللانهائية فى كلمات ولحظات مكثفة وإيقاعات موحية ، لأن الكلام المسهب يصبح غير ذى معنى فى وقت تتحدث فيه المدافع ، وان كانت طلقة المدافع تقول الكثير فى انقضاضها على تجمعات العدو ، فالكلمة أيضا فى القصيدة تقول ما يمكن أن ينهض عليه بحث مستفيض عن مفاهيم الحرية والكرامة والاستقلال والانتصار ، ولكن الوقت لا يتسع لمثل هذا البحث المستفيض . فالقصيدة من خلال الصور والمعانى وظلالها تصل إلى الفكرة المجردة كما تصل الطلقة إلى هدفها .

والقصة القصيرة أيضا تنوب عن الرواية فى زمن الحرب ، فهى تجسد لحظة من الزمن وفى الوقت نفسه تمتد هذه اللحظة لتغطى السلوك الانسانى كله فى الماضى والحاضر والمستقبل . ذلك أن للأديب مطلق الحرية فى اختيار الشكل الذى يناسب المضمون الذى يريد توصيله بسرعة وحسم إلى جمهور القراء . كذلك فان المسرحية الممثلة على خشبة المسرح يمكن أن تكون وسيلة لحشد الطاقات المعنوية لجمهور النظارة . وغالباً ما ينتقل المسرح إلى الجبهة ليقدم عروضه أمام الأبطال المحاربين كنوع من الترفيه عنهم ، وفى الوقت نفسه لشحنهم بطاقات معنوية متجددة .

ولا يعنى هذا أن يتحول الأدب إلى مجرد خطب حماسية ، لأن هناك بونا شاسعا بين الحماسة الخطابية والحماسة الفنية : الأولى تستعمل الأسلوب المباشر والتقريرى لتوصيل فكرة معينة وينتهى أثرها بتوصيل الفكرة ، أما الحماسة الفنية فتحول الانفعال المجرد إلى جسم حى يمثل تجربة جميلة فى وجدان المتلقى . إن أثر القصيدة لا ينتهى بالحصول على مضمونها وفهمه ، ولكنه يظل ساريا فى الوجدان يزوده بالكثير من الآمال المتطلعة إلى غد أجمل وأفضل ، ولذلك لا يشترط أن يكون المضمون عن الحرب ــ وان كانت المضمون الرئيسى فى أدب المعركة ــ لأنه يمكن أن يشمل لمحات من الحياة المدنية والجبهة الداخلية ، لمحات تلتحم مع رحى المعركة الحربية وتؤكد أن الحرب والسلام وجهان لعملة واحدة هى الحياة .

ولابد أن يكون هذا المفهوم واضحاً في الأذهان لأن الكثيرين يظنون أن الأعمال الأدبية التي ينتجها الأدباء في أثناء الحرب تنتمي إلى مجال الإعلام أكثر من دخولها دائرة الفن ، فهي أعمال كتبت لاثارة الحماسة وحشد الطاقات المعنوية للجماهير العريضة ، وبمجرد أن تضع الحرب أوزارها فان قيمة هذه الأعمال تنتهي ، لأن الهدف الأساسي الذي كتبت من أجله قد تحقق . ونحن لا ننكر الوظيفة الحيوية التي يمكن أن يؤديها الأدب في الحرب ، ولكن ليس معنى هذا أن يتخلى عن خصائصه الفنية الأصيلة ، فهو إذا تخلى عنها فانه يتحول إلى أي شيء آخر غير الأدب . ففي هذه الحالة تتحول القصيدة إلى نشرة دورية ، والقصة إلى تسجيل حرفي للأحداث ، والمسرحية إلى مجموعة من الخطب والنصائح والارشادات . ومن ثم تنتفي وظيفة الأدب أساسا .

إن الأدب قادر على تحويل مضمون المعارك الحربية إلى أعمال فنية خالدة ، لأن المعارك هي قيمة الصراع الانساني من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل . والأدب بطبيعته تجسيد لهذا الصراع ، ولذلك فنحن لا نعجب إذا أدركنا أن الأدب كفن بدأ مع هذه المعارك . والدليل على ذلك أن الشعر الملحمي ــ الذي يعد الأب الشرعي لكل فروع الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية ومقالة ــ قد نهض على تصوير المعارك المصيرية وتجسيدها بحيث تستوعبها الأجيال التالية وتتخذ منها زادا معنوياً ينير لها الطريق نحو آفاق المستقبل . فالأدب ليس تسجيلاً لمراحل المعركة فهذه مهمة التاريخ ، ولكنه تجسيد وبلورة لروح الأمة وشخصيتها في وقت حاسم تنفض فيه هذه الشخصية كل ما علق بها من رواسب وشوائب بحيث تبدو للعالم الخارجي مضيئة وأصيلة .

ولا يتعامل الأديب مع مضامينه الفكرية ــ بصفة عامة ــ في ظل توقيت معين وإن كان لا يتنكر لروح عصره . فهو يسعى دائماً إلى تحطيم قيود هذا التوقيت والخروج إلى عالم الفن الرحب بمضمون كان مرتهنا بفترة معينة ثم صار مادة لتشكيل أعمال أدبية خالدة . ولذلك فعلى الرغم من مرور آلاف السنين على ملحمتي « الالياذة » و « الأوديسا » التي جسد فيهما هوميروس معارك الأغريق القدامى ، فمازلنا نستمتع بهما ــ برغم اختلاف العصر والشعب اختلافاً بينا ــ لأنهما قصائد ملحمية تنتمي إلى الفن الشعري وليس لأنهما مجرد تسجيل معارك تنتمي إلى التاريخ .

وإذا ألقينا بنظرة سريعة على الأدب العالمي من شعر ومسرح ورواية فسنجد أن كثيراً من الشوامخ الأدبية العالمية قد اتخذت من الحرب مضموناً لها ، والعرب كانوا من أوائل الشعوب التي استخدمت الشعر في تجسيد معاني الكبرياء والكرامة والذود عن الحياض وايقاف المعتدي عند حده . وهذه الحقيقة تنطبق على فن الشعر عند كل شعوب العالم دون استثناء . وعندما اتخذت كل من المسرحية والرواية أشكالها المعروفة لدينا الآن لم تستطيعا التخلي عن الحرب كمضمون انساني ، فنجد ــ على سبيل المثال ــ تولستوى يكتب رواية

« الحرب والسلام » ، وهيمنجواى يكتب « وداعا للسلاح » ، واريك ماريا ريمارك يكتب « كل شيء هادىء في الجبهة الغربية » ، وجون شتاينبك يكتب « أفول القمر » ، وبرنارد شو يكتب « منزل القلوب المحطمة » وهكذا . .

وأصبح من المعتاد أن نجد القواد العسكريين وقد تحولوا إلى أبطال روائيين وذلك ابتداء من أوديسيوس والاسكندر الأكبر حتى نابليون وهتلر . وإذا كان التاريخ لا يهتم بهؤلاء القادة الا من الناحية العسكرية والأثر الذى أحدثوه فى مجرى السياسة العالمية ، فان الأدب يركز عليهم الأضواء كبشر تعتمل فى داخلهم صراعات شتى وتدفعهم إلى اتخاذ قرارات قد تدفع بهم إلى قمة الخلود والمجد أو توردهم موارد التهلكة والضياع .

ولكن القيمة الفنية لمثل هذه الأعمال الأدبية تختلف بالطبع طبقا لمقدرة المؤلف على الخلق الدرامى ، وهذه القيمة تزيد كلما اقترب الأديب من دائرة الفن الخالد ، وتتناقص كلما حاول القيام بمهمة رجل الاعلام . وهى مهمة ليست متاحة لغير المتخصصين للقيام بها ، فالاعلام علم قائم بذاته ويحتوى علوماً أخرى مثل السياسة ، والاقتصاد ، والعسكرية ، والتاريخ ، والجغرافيا ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع . . . الخ . وإذا كان الأديب يأخذ بدوره بأطراف من هذه العلوم ، فان هدفه أساسا يكمن فى الخلق الفنى والتشكيل الدرامى ، وبدونهما يصير رجل اعلام من الدرجة الثالثة أو الرابعة لأن الاعلام ليس تخصصه .

وإذا كان الشاعر فى الأزمنة القديمة يقوم بمهمة رجل الإعلام ، فذلك لأن الاعلام لم يكن معروفاً حينذاك . ومع ذلك كانت عين الشاعر مركزة على القيمة الفنية لعمله قبل الاهتمام بمضمونه الاعلامي . فقد كانت المعارك القومية التى تخوضها الأمم من أجل الحرية والكرامة والحياة مضموناً خصباً يتوافر على دراسته وتحليله الساسة والمؤرخون والفلاسفة والعلماء وغيرهم ممن يهتمون بدراسة التطور الحضارى للأمم والشعوب ، ولكن مهمة هؤلاء تختلف عن وظيفة الشعراء الذين يغرمون بنفس المضمون المستمد من المعارك القومية وفترات التحول المصيرى فى تاريخ الأمم . فالشعراء لا يهتمون بتحليل المعارك قياساً على الوقائع والأحداث ، لأنهم ليسوا خبراء عسكريين ، وإنما هم يتعاملون مع وجدان الأمة وضميرها . فالانجاز الشعرى ـ فى أثناء المعركة الدائرة بالفعل ـ تتركز قيمته فى تجسيد مشاعر الأمة تجاه هذه المعركة المصيرية . والشعر ليس تسلية أو ترفيها ، لأنه يمكن أن يتحول إلى سلاح فعال يوحد المشاعر والانفعالات سواء فى الجبهة الداخلية أو القتالية . فالمشاعر العامة عندما تتحول إلى مضمون شعرى فى القصيدة نجدها تتجسد بالفعل فى وجدان كل قارىء على حدة بحيث تصبح تجربته الخاصة به وحده فى حين أنها تربطه ـ فى واقع الأمر ـ إلى أبناء وطنه فى وحدة وجدانية لا تقبل الانفصام .

وإذا تتبعنا دور الشعر فى المعارك القومية فسنجد أنه منذ فجر الأدب الانسانى كان مواكبا لها على كل المستويات . والشعر الملحمى هو الأب الشرعى لكل الأنماط الأدبية التى عرفها الانسان فيما بعد ، وهو الذى جسد حياة الشعوب فى الفترات الحاسمة التى مرت بها . ففى مصر ــ مثلا ــ كان كاموس ــ الأخ الأكبر لأحمس الذى حرر مصر من الهكسوس ــ شاعراً قاد جيشه ضد الهكسوس واستطاع محاصرتهم فى منطقة مصر الوسطى ، وسجل انتصاراته فى أشعار ملحمية تحكى قصة الغزو الهكسوسى وصمود المصريين وتمكنهم من محاصرة الهكسوس ، إلى أن تولى أحمس القيادة ، وتمكن من مطاردتهم حتى فلسطين ، ولم يرد ذكر لهم بعد ذلك فى التاريخ .

وفى اليونان القديمة قام هوميروس بنفس المهمة عندما ألف ملحمتيه الكبيرتين : الالياذة والأوديسا وفيهما سجل الانجازات والانتصارات والصراعات التى خاضها أبطال اليونان . واتبع فيرجيل المنهج نفسه فى روما القديمة عندما ألف ملحمته المعروفة باسم « الانيادة » . وفى العصور الوسطى تغنى الناس فى انجلترا بملحمة « البوويلف » ، وفى فرنسا بملحمة « أغنية رولاند » ، وفى ألمانيا بملحمة « النيبلونج انلايد » .

وكانت الملحمة قصيدة طويلة وزاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة . ولذلك فان أول تأثير سيكلوجى للملحمة هو الانتقال من تفاهات الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصناديد فى اللحظات المصيرية . ويهتم الشاعر الملحمى بسرد كل ما يعرفه عن أبطاله ، حتى الأشياء التافهة التى قد لا تثير الاهتمام مثل ارتداء الخوذة أو الصندل أو شكل السيف وغمده ، فان الشاعر يصفها بالتفصيل اعتقاداً منه أن ذلك يقرب بطله من نفوس القراء أو المستمعين ، لأنهم يعرفون عنه كل كبيرة وصغيرة .

والشاعر لا يركز الضوء على بطله فحسب ، بحيث يبدو منعزلاً عن الشخصيات الأخرى ، بل نجد أن رفاقه فى السلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء ، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص . ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم فى الملحمة أقصر ، ولكنه لا يقل قيمة فى نوعيته عن دور البطل ، لأن الجميع ــ بما فيهم البطل ــ يمثلون روح الأمة وقد تجسدت فيهم دفاعاً عن حرمتها ومقدساتها .

وعموماً فان الوظيفة الرئيسية للشعر ــ سواء فى السلم أو الحرب ــ هى تجسيد المشاعر وتوحيدها . فالشعراء يحيلونها إلى قصائد ذات أشكال محددة وملموسة بحيث يسهل التعرف عليها ، وأحياناً نجد قصيدة واحدة من بضعة أسطر ، أقدر على تعريف أبناء الأمة الواحدة بمشاعرهم ، من مجلد فلسفى ضخم يدور حول نفس المضمون ، والشاعر لا يستطيع أن يحلل سير المعارك ولكن يمكنه تجسيد انعكاساتها وأصدائها فى نفسية أبناء وطنه ، بحيث ينير لهم الطريق ويؤكد لهم من خلال الاقناع الفنى أن الغلبة لهم .

وهذا الاقناع الفني ضرورة ملحة ، بدونها يتحول الأديب من فنان إلى خطيب أو رجل إعلام أو مؤرخ لم يتخصص في التاريخ . فاذا انتقلنا إلى العصر الحديث وأخذنا رواية « وداعا للسلاح » لا يرنست هيمنجواي ، ورواية « كل شيء هادىء في الجبهة الغربية » لاريك ماريا ريمارك ، لوجدنا أن الرواية الأولى تزيد على الثانية كثيراً من الناحية الفنية لأن المؤلف استهدف الخلق الفني وتشكيل المضمون الحربي بأسلوب أخرجه من الفترة التاريخية المؤقتة إلى ميدان الفن الرحيب ، في حين حرص المؤلف في الرواية الثانية أشد الحرص على القيام بدور رجل الاعلام من خلال روايته التي تحولت إلى تسجيل حرفي لأحداث الحرب العالمية الأولى وأهوالها . فلم يستطع ريمارك أن ينسى المأساة التي أصابت جيله كله في جميع أرجاء أوروبا نتيجة لهذه الحرب ، فكان هدفه الأساسي من كتابة الرواية هو تحذير الناس من اشعال نار حرب أخرى ، ولكنه لم يتمكن من صهر هذا التحذير في بوتقة الفن ، ولذلك فعلى الرغم من أن الرواية لاقت نجاحاً ساحقاً عندما نشرت في عام ١٩٢٩ وبلغت مبيعاتها أكثر من مليون نسخة في العام الأول ، وتحولت أيضا إلى فيلم سينمائي ، فانها دخلت الآن في الظل تماماً وبلا قراء في حين لم يمض على نشرها نصف قرن بعد .

في مقدمة الرواية أوضح ريمارك الهدف منها بقوله : « إن هذه القصة ليست اتهاما أو اعترافا ، كما أنها ليست رفضا أو قبولا ، كما أنها ليست رواية مغامرات ، انها ستحاول بقدر الامكان أن تسجل قصة جيل من الرجال ، على الرغم من أنهم نجوا من قنابل الحرب ، فإن الحرب قضت عليهم » .

ثم تنتهي الرواية بيوم تاريخي معين عندما يتدخل المؤلف بشخصه برغم أن الراوي برويمر هو بطل الرواية . يقول المؤلف عن بطله : « لقد سقط في أكتوبر عام ١٩١٨ ، في يوم ساده الهدوء التام بطول الجبهة ، وكان البيان العسكري الوارد في ذلك اليوم عبارة عن جملة واحدة : « كل شيء هادىء في الجبهة الغربية » . لقد سقط برويمر على وجهه فوق الأرض بحيث بدا كما لو كان نائماً ، وكان من الواضح عندما قلبه أحدهم أنه لم يتألم لمدة طويلة ، فقد ارتسم على وجهه تعبير الهدوء والطمأنينة ، كأنه كان سعيداً عندما جاءته النهاية في آخر الأمر . »

تلك هي اللمسة الفنية التي حاول بها ريمارك أن ينهي بها روايته ، ولكن روايته اعتمدت أساساً على تسجيل الوقائع والآراء والمراحل التي مرت بها الحرب ، بحيث دفعت الناس إلى مناقشتها في صراحة تامة ، ولكن بمجرد الانتهاء من المناقشة ألقوا بالرواية جانباً لأن المهمة التي كتبت من أجلها قد تمت .

أما هيمنجواي في روايته « وداعا للسلاح » فالأمر يختلف كثيرا ، فقد كان يهدف أساسا إلى تقديم نوع من التطهير النفسي الذي نمارسه في حضور الأعمال العظيمة وخاصة

التراجيدية منها فلم تقتصر مهمته على تسجيل الحرب العالمية الأولى كما عرفها بكل جوانبها المضحكة والمبكية ، بل امتدت إلى النفس البشرية بكل آلامها وآمالها وتناقضاتها . ولذلك لم يكن التركيز على ميدان القتال بقدر ما كان مركزاً على أثره الذى يشكل نفسيات الشخصيات . فكان التوازن الدرامى تاماً بين الحدث المادى والصدى النفسى له ، ولذلك لم تكن الشخصيات مجرد أنماط سطحية تعبر عن ظواهر تاريخية معينة وتنتهى دلالتها بمجرد انتهاء هذه الظواهر . وبرغم أن هيمنجواى قد اتبع أسلوب ريمارك عندما جعل من البطل راويا ، فان فريدريك هنرى لم يكن مجرد المتحدث بلسان المؤلف بل كان شخصية مستقلة تمام الاستقلال ، ولم نشعر طوال الرواية بأى تدخل شخصى من المؤلف لكى يوجه الأحداث وجهة تتفق مع آرائه واتجاهاته .

وبهذا ضرب هيمنجواى المثل العملى للأدباء المحدثين عندما يتناولون الحرب كمضمون لأعمالهم . فعلى الأديب أن يستغل كافة الطاقات الفنية والامكانات التعبيرية فى تشكيل وجدان أمته من خلال الالتزام بموقعه كأديب وفنان وخاصة فيما يتصل بأسلوب معالجته لمضمون حيوى كالحرب .

١٢ - الحـــرية

كانت قضية الحرية الشغل الشاغل للفكر الانسـانى منذ فجـر الوعى الحضـارى . وبالرغم من كـل مظاهـر الكبت والارهاب والاضـطهاد التى واجهتهـا الحريـة على مـر العصور ، فقد استطاعت الصمود والاستمرار ، واستشهد من أجلها الملايين لدرجة أن الحرية والانسانية أصبحتا وجهين لعملة واحدة هى : الكيان الانسانى الحق . وفى الفلسفة والأدب أصبح صراع الانسان صراعاً من أجل الحرية . ومهما اختلفت المفاهيم عن الحرية فهناك حد أدنى منها لا يستطيع أعتى الطغاة أن يتعداه ، والا انقلب الأمر إلى ثورة عارمة ضده .

بين هذا الحد الأدنى والحد الأقصى للحرية صال الأدباء وجالوا فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية . فمنهم من رأى فى الحرية كلا لا يتجزأ ، ومنهم من حتم ضـرورة احاطتها بسياج كى لا تتحول إلى فوضى . ونكاد لا نجد فيلسوفاً أو أديباً لم يعالج قضية الحرية أو يدلى فيها بدلوه . فقد قال أفلاطون فى « الجمهورية » إن الحرية فى أية ديمقراطية هى مفخرة الدولة ، ومن ثم لا يستطيع أن يمارس الحياة الديمقـراطية الا الأحـرار . أما الشاعر اللاتينى هوراس فقدم تعريفا آخر للحرية فى قصيدة له بعنوان « هيجو » قال فيها :

« الانسان الحر هو ذلك العاقل الذى يستطيع التحكم فى شهواته ، ولا يخاف الفقر ، أو الموت ، أو الأصفاد ، ويقاوم رغبته بقوة ، ويستخف بأمجاد العالم ، ويعتمد على نفسه كل الاعتماد ، ويعالج كل ما فى أخلاقه من عيوب » .

ويتساءل سينيكا فى « رسائله الأخلاقية » عن كنه الحرية فيقول انه يكمن فى تخلص الانسان من عبوديته لشىء أو لحاجة أو لأزمة أو لنكبة ، وأن تكون حاجته فى متناول يده . أما شيشيرون فيؤكد أنه لا جدوى من تهديد الأحرار .

ويقول دانتى إن الحرية ــ أو الروح التى تنبع منها أحاسيسنا بالحرية ــ هى أعظم هدية من لدن الله سبحانه وتعالى . ويكمل فرانسيس بيكون رأى دانتى عندما يقول فى مقالة له عام ١٦٠٥ بعنوان « تقدم المعرفة » إن حرية الكلام تدعو إلى استخدام الحرية فى مجالات أخرى ــ وبذلك نزيد من معارف الأنسان وننمى مداركه . وفى عام ١٦٤٤ قال الشاعر جون ميلتون إنه عندما تسمع الشكاوى بحرية ، وتبحث بعمق ، وتزال أسبابها ، تتحقق أسمى أهداف الحرية المدنية التى يتطلع إليها الحكماء . وهذه المفاهيم تتفق تماما مع جون درايدن الذى يؤكد فى قصيدته « بالامون وأوريست » أن حب الحرية قبل الحياة نفسها ، يجعل الحياة نفسها أروع هبة من السماء .

ومهما تباعدت العصور فان المفكرين والأدباء يستخدمون أحياناً نفس الألفاظ فى التعبير عن مفهومهم للحرية . ففى عام ١٦٧٠ قال سبينوزا فى « بحث دينى سياسى » انه كلما ازداد سعى الحاكم إلى الحد من حرية القول ، تعاظمت المقاومة العنيدة التى يواجهها ، ثم تبعه جون لوك عام ١٦٨٩ فى مقالة له « عن النظام الحكومى » أكد فيها أن الحرية هى أن يفعل الانسان ما تمليه عليه ارادته ، مادام ذلك لا يتعارض مع القاعدة العامة ، وألا تفرض عليها الارادة الغاشمة ، المتقلبة ، المجهولة ، التحكمية التى يبديها أى شخص آخر . وفى عام ١٧٧٦ يستبد العجب بتوماس بين فى كتابه « الأزمة » عندما يقول : مما يثير العجب حقاً ألا يقام وزن كبير للحرية التى هى هبة السماء . ثم يأتى ايمانويل كانط فى رسالته « نحو السلام الدائم » عام ١٧٩٥ ويحتم أن يكون المرء حرا ليتعلم كيف يستخدم قوته بحكمة .

وفى أغسطس عام ١٨٧٩ يتم اعلان حقوق الانسان مؤكداً أن الحرية هى الاستقلال فى فعل أى شىء لا يلحق ضررا بأى شخص آخر . وفى عام ١٨٣١ يؤكد جيته فى « فاوست » أن الجدير بالحرية والحياة هو الذى يجدد دائماً السعى إليهما . أما هيجيل فى « فلسفة التاريخ » عام ١٨٣٧ فيوضح أن تاريخ العالم ليس سوى تقدم الشعور بالحرية . أما شيللر فيقول فى « رسائل عن الجمال والفلسفة » إنه مهما كان للحرية من عيوب ، فانها تجذب النفوس النبيلة التى يصعب أن يجتذبها أى نظام اجتماعى راسخ ولكن يفتقر إلى الحرية ، أو مجتمع يكون فيه الناس كقطيع الغنم ، أو آلة تعمل كالساعة . ثم يأتى هاينريش هاينى ليقدم فى « مقتطفاته » تعريفا طريفا للحرية فيقول :

« الانجليزى يحب الحرية كأنها زوجته الشرعية ولئن لم يعاملها بمنتهى الرقة فانه يدافع عنها ، عند الضرورة ، كرجل . والفرنسى يحب الحرية كأنها زوجته ، إنه يحترق من أجلها كالشعلة . إنه يجثو أمامها مسرفا فى بسط ما لديه من حجج ، وهو مستعد للقتال من أجلها حتى الموت ، وأيضا ارتكاب آلاف الحماقات من أجلها . أما الألمانى فيحب الحرية كأنما هى جدته . »

ومن المفاهيم التى تركت بصماتها واضحة على الأدب الانسانى ما أكده جان جاك روسو فى « العقد الاجتماعى » عام ١٧٦١ ، وفولتير فى « القاموس السياسى » عام ١٧٦٤ ، وجون ستيوارت ميل فى « عن الحرية » عام ١٨٥٩ . قال روسو إن الحرية ليست فاكهة تنمو فى كل طقس ، ومن ثم فهى ليست فى متناول الجميع ، فى حين يتساءل فولتير : ما سبب ندرة الحرية إلى هذا الحد ؟ ذلك لأنها أثمن جوهرة عرفتها الانسانية . أما ميل فيحدد مفهومه للحرية الوحيدة الجديرة بهذا الاسم بأنها تسعى إلى ما فيه الخير لنا بطريقتنا الخاصة ، مادمنا لا نحاول حرمان الآخرين من حرياتهم أو نعرقل جهودهم فى سبيل الظفر بها

وحتى الأدباء والنقاد الذين لا يجمع بينهم اتجاه فكرى وفنى واحد ، نجد أن مفهومهم للحرية يكاد يتطابق . يقول الشاعر الأمريكى ويتمان فى « أوروبا » عام ١٨٥٥ إن كل قبر يضم رفات شخص استشهد فى سبيل الحرية يتحول إلى جذر لها ، إذ فيه بذرة تحملها الرياح إلى مكان قصى ، وتعيد زرعها ، وتغذيها الأمطار والثلوج . فى حين يقول برناردشو فى « أمثال للثورين » ١٩٠٣ إن الحرية معناها المسئولية ، ولهذا السبب يخشاها معظم الناس . وفى عام ١٩٤٠ قال الناقد الأيطالى بنديتو كروتشى فى « جذور الحرية » : إنه حين تموت الحرية عند الآخرين يحين الوقت الذى ينبغى لنا فيه أن نستأنف نسج قماشها دون تفكير . أما سومرست موم فى كتابه « شخصى جداً » عام ١٩٤١ فيوضح أنه إذا اعتزت أمة بشىء أكثر من اعتزازها بالحرية ، فانها تفقد حريتها . ومما يثير السخرية أنها إذا حرصت على الراحة والمال أكثر من حرصها على الحرية فانها ستفقدهما أيضا .

ولقد تحولت الحرية إلى مذهب فكرى عرف بالليبرالية ، فهناك السياسة الليبرالية والأدب الليبرالى . . . الخ . وهذا المذهب يركز على أهمية حرية الفرد ورفاهيته ، وامكان التقدم الاجتماعى من خلال تجديد التنظيم الاجتماعى أو تغييره . وقد نشأ مذهب الحرية وتطور إبان القرنين الثامن والتاسع عشر كحركة واكبت نمو الحرية الفردية فى مجالات عديدة من الحياة : سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، ودينية ، وفكرية ، وفنية ودعمت الدعوة لتطوير الديمقراطية ، وتعميم الحقوق الانتخابية وتأكيد حرية التعبير ، والقضاء على العبودية ، وتوسيع نطاق الحريات المدنية .

ومن أهم خصائص هذا المذهب معارضته لسيطرة الحكومة أو الطبقة العليا على الفرد ، وتدعيمه للمنافسة الحرة فى الميدان الاقتصادى ، ورفضه معظم صور التدخل الحكومى فى الأنشطة الاقتصادية . ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ الليبراليون يعتقدون بأن تحرير الفرد من الضبط الأوتوقراطى ليس كافياً فى حد ذاته ، ولذلك على الحكومة ، بوصفها الهيئة الممثلة للمجتمع ، أن تتخذ خطوات إيجابية لضمان حرية كل فرد فى المجتمع ورفاهيته . ولذلك ساندت الليبرالية فى القرن العشرين نمو عدد

من التنظيمات الحكومية كالقوانين المتصلة بالأجور وساعات العمل ، والطعام ، والحقوق والحريات المدنية . . . الخ .

واختلفت معالجة الأدباء لمفهوم الحرية باختلاف الزمان والمكان . ذلك أنه مفهوم متعدد الأبعاد ومعقد ومتشعب فى ثنايا القضايا الفردية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والحضارية . فمثلا فى القرن التاسع عشر كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الحاسمة ــ مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع ، وعزلة الانسان الحديث ووحشته ــ تتخذ فى نظر الروس طابع مشكلة الحرية . ولم يحدث فى أى مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تأصلا مما عاشها الروس ، كما أن أحدا لم يضطرب بها مثلهم ، ولم يشعر أحد بالجزع ازاء المسئولية التى تنطوى عليها محاولة حلها بقدر ما شعر تولستوى ودستيوفسكى . ذلك لأن بطل « ذكريات من العالم الأدنى » ، وكذلك راسكو لنيكوف وكيريلوف وايفان كارامازوف ــ كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة ، وكلهم يكافحون ضد خطر السقوط فى غياهب الحرية غير المقيدة ، والاختيار الفردى ، والأنانية .

ولم يكن دستيوفسكى يهدف من رفضه للحرية الفردية غير المقيدة ، ونقده لأوروبا العقلانية والمادية ، وتمجيده للتضامن والحب الانسانى ، الا إلى الحيلولة دون تطور لابد أن يؤدى حتما إلى نزعة فلوبير التقدمية بكل ما تحمله فى طياتها من شطحات الحرية الفردية المنطلقة بلا ضوابط . فقد كانت الرواية الغربية فى بحثها عن الحرية المطلقة تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع ، الذى ينهار تحت وطأة عزلته ، أما الرواية الروسية فتصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه أخوته فى الانسانية . فحب الآخرين يأتى قبل حب الذات ، وحرية الجماعة قبل حرية الفرد .

وهذا الاتجاه جعل الرواية الروسية أشد تحيزا لغايات محددة من الرواية فى أوروبا الغربية . ويرجع أرنولد هاوزر هذه الخاصية فى كتابة « الفن والمجتمع عبر التاريخ » إلى احتلال المشكلات الاجتماعة مركز الصدارة الفكرية والفنية مدة أطول ، ودون منافس ، إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى . فقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية ، فى حالة الأدب الروسى منه فى أعمال الأدباء الفرنسيين والانجليز فى الفترة نفسها . ففى روسيا لم يترك الحكم المطلق وانعدام الحرية للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها الا من خلال الأدب ، وأدت الرقابة إلى حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية ، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد على حد قول د. س . ميرسكى فى كتابة « تاريخ الأدب الروسى » .

وعلى الرغم من أن التضاد بين دستيوفسكى وتولستوى من أعمق ما يكون ، فان هناك وحدة أساسية بينهما فى موقفهما من مشكلة الفردية والحرية . فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزلته ووحشته ، هو أكبر الشرور الممكنة ، وكلاهما يرغب فى تجنب تلك الفوضى التى تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع . وعند دستيوفسكى بوجه خاص ، يدور كل شىء حول قضية الحرية ، وليست رواياته الكبرى الا تحليلا وتفسيرات لهذه الفكرة .

ومن المعروف أن القضية ذاتها ليست بالجديدة ، فقد كانت تشغل الرومانسية دائماً . ومنذ عام ١٨٣٠ أصبحت لها مكانة رئيسية فى الفكر السياسى والفلسفى . على أن الحرية كانت تعنى ، فى نظر الرومانسية ، انتصار الفرد على التقاليد ، ولم تكن الشخصية فى نظرها تعد حرة خلاقة الا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والجمالية السائدة فى عصرها .

وقد صاغ ستاندال المشكلة على أنها مشكلة العبقرى ، وخاصة نابليون ، الذى كان النجاح فى نظره مسألة فرض صارم لارادته ، وشخصيته العظيمة ، وطبيعته المندفعة . وكان يبدو فى نظره أن تعسف العبقرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه مقابل ميلاد أبطاله الروحيين .

ويمثل راسكولينكوف عند دستيوفسكى المرحلة التالية فى هذا التطور . فهو يرمز للعبقرية الفردية التى تطمح إلى الحرية الشبيهة بالخيال . فلم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها فى سبيل فكرة عليا ، بل لمجرد اثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل . وأصبحت القضية التى تطرح نفسها بشدة هى : هل الحرية الفردية قيمة فى ذاتها ؟ والواقع أن دستيوفسكى لم يحسم هذه القضية كما يبدو لأول وهلة . صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعاً إلى الفوضى والاضطراب ، ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام ؟ فى قصة « المفتش الأكبر » يعرض دستيوفسكى القضية فى إطارها الأشمل والأعمق ، ويمكن أن يعد الحل الذى توصل إليه دستيوفسكى تلخيصا شاملاً لمفهومه عن الحرية . فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة ، وإلى إحلال المظهر محل الجوهر ، والدولة محل الفرد ، وتأكيدات الشعارات المرفوعة محل عدم استقرار البحث والتساؤل .

ومن الواضح أن أهمية قضية الحرية عند تولستوى لا تساوى على الاطلاق أهميتها عند دستيوفسكى . ولكنها فى حالته بدورها مفتاح لفهم شخصياته من الناحية السيكلوجية والأخلاقية . وهو يعرض شخصية ليفين ، بصفة خاصة ، على أنها تجسيد حى لهذه القضية . ويدل عنف الصراعات الدائرة داخل ليفين على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص المستقل . لقد كان دستيوفسكى على حق لأن « أنا كارنينا » ليست رواية ساذجة بريئة على الاطلاق . إنها رواية حافلة بالشكوك ، ووخز

الضمير ، والمخاوف . والفكرة الأساسية التى تربط بين قصة « أنا كارنينا » وبين قصة « ليفين » هى قضية انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحرية عندما تتحول إلى حياة بلا وطن . ولقد كان نفس المصير الذى راحت أنا كارنينا ضحية له نتيجة لممارستها الحرية الفردية من خلال ارتكابها الزنى ، يهدد ليفين نتيجة لنزعته الفردية ، ولنظرته إلى الحياة على نحو متحرر من التقاليد ، ولمشكلاته وشكوكه الغريبة . وكلاهما مهدد بخطر الطرد من مجتمع الناس المحترمين الأسوياء ، وكل ما فى الأمر أن « أنا » تتحرر طواعية من قيود المجتمع منذ البداية ، على حين أن ليفين يفعل كل ما فى وسعه كى لا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع . إنه يخاف الحرية بعيداً عن قيود المجتمع ، فهو يتحمل عذاب زواجه ، ويدير شئون ضيعته ، ويرضخ لكل تقاليد البيئة وتحيزاتها ، شأنه شأن جيرانه ، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شىء لمجرد ألا يصبح خارجا عن القانون ، مقتلعا من جذوره ، شاذا ، غريبا على حد قول ليوشيستوف فى كتابه « دستيوفسكى ونيتشه » .

غير أن العداء للفردية عند دستيوفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتهما فى التفكير . فاعتراضات دستيوفسكى ذات طابع أقرب إلى الصوفية والخيال . وهو يفسر مبدأ الفردية بأنه هروب من روح العالم ، ومن الأصل الأول ، والفكرة الالهية ، التى تتخذ شكلاً تاريخياً عينياً يمكن التعرف عليه فى عامة الناس ، والأمة ، والجماعة الانسانية . أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة ، مرتكزة على فكرة السعادة . فمن المستحيل أن يؤدى انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له . فالحرية الفردية لا تتفق مع السعادة الانسانية ، والانسان لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا فى إنكار الذات والتفانى فى سبيل الآخرين .

أما أندريه مالرو فلا يرى تناقضاً بين حرية الفرد وقيود المجموع ، بل على النقيض من هذا فانه يؤمن ايمانا عميقا بأن الحرية الفردية والكيان الاجتماعى وجهان لعملة واحدة هى : الوجود الانسانى المتكامل . فلا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر وبرغم صعوبة القضية من ناحية التطبيق ، فقد خاضها مالرو بكل قواه الفنية والعملية ، وآمن أن دور الفن العظيم يتمثل فى بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى . وتاريخ الفن عند مالرو هو تاريخ تحرر الانسان . فاذا كانت دائرة القدر والمصير التى حكم على الانسان ألا يتخطى حدودها ، حتمية لا مفر منها ، فانها لا تعنى فى الوقت نفسه ألا يتسلح الانسان بالوعى بحثا عن حريته . وإذا لم تتحقق حريته كما يرضاها فيكفيه شرف المحاولة . وعلى الفن أن يساعد الانسان فى بحثه عن الحرية ، وخاصة أن الفن سلاح فعال فى تعميق وعى الانسان سواء بمصيره أو بحريته . وحياة مالرو نفسها كانت مواجهة للمصير بحثا عن الحرية .

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن حرية الانسان وشرفه . وأى أدب راق لابد وأن يحمل هذه المهمة على عاتقه والا كان موقفه ضد الانسان وبالتالى فان مصيره إلى الاندثار . وشخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الكبت والارهاب والطغيان فى حياة الانسان والمجتمع . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر ولكنه يحارب لينقذ شرف الانسان وحريته . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة . فالوجود الانسانى بلا كفاح من أجل الحرية لا معنى له ولا قيمة وبالتالى فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

ويضيق بنا المجال لتتبع قضية الحرية عند مختلف أدباء العالم ، ولكن رأى جان بول سارتر الذى ضمنه فى كتابه « ما الأدب ؟ » يمكن أن يضع لمسة ختامية لهذه القضية الخطيرة المتشعبة . فالأديب ـ عند سارتر ـ لا يتوجه إلى قارىء عالمى بقدر ما يخاطب قارىء فى وطن خاص فى موقف محدد . ولذلك فالحديث عن الحرية فى معناها التجريدى لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين . فهى فى معناها الانسانى مقيدة ، بها يتخلى الانسان عما يضر بحرية الآخرين . والأديب نفسه يدرك أنه يتحدث عن حريات متعثرة ، وحتى حريته هو ليست خالصة تماما وتخضع لنسبية ظروفه السياسية والاجتماعية .

ولو نظرنا إلى الحرية نفسها من زاوية الثبات والتجريد المطلق لبدت غصنا جافا ، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبدا . إنها الحركة الدائبة التى يتخلص بها الانسان مما يعوقه فيتحرر . وهى ـ فى جميع أشكالها ـ لا تمنح ، بل على الانسان أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . ويتوقف الأمر فى هذه الحالة على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها ، وعلى المثابرة فى سبيل النصر . فهذه هى الصورة التى تتخذها الحرية لنفسها فى كل الأحوال .

ومشكلة الأديب انه عندما يتحدث عن الحرية ، سيجد نفسه مدافعاً عن الحرية الخالدة التى رفع شعارها كل من أراد السطوة ابتداء من نازية هتلر وشيوعية ستالين وانتهاء بالديمقراطيات الرأسمالية . فاذا كان مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، فانه يصبح من الضرورى بالنسبة للأديب أن يلقى الأضواء فى أعماله على كل من الأصدقاء الحقيقيين والأعداء الحقيقيين للحرية من خلال تحديد المواقف المادية الملموسة . والحرية التى يدعونا إليها الأديب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الانسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة فى التعبير ، لا وجود لها ، بل توجد فقط فى موقف تاريخى خاص . فكل عمل أدبى دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للانسان ، إذ فى كل انسان جنوح

خفى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون فى شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد أو التطير ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات ، وإلى آمال ومخاوف ، وإلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه الأديب والقارىء .

وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة ويستمد منه حريته ، وعلى أساسه ينجز القارىء تحرره الخاص به . ففى هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه الانسان ، ويتضح الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخذه ، ثم المسئولية التى تترتب على هذا الموقف . فالحرية بدون مسئولية فوضى وانحلال ، والمسئولية دون حرية كبت واستعباد . ومن هنا كانت المعادلة الصعبة التى حاول معظم أدباء العالم بلورتها فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية .

١٣ - الخلـود

على الرغم من أن الموت تجربة لم يعرفها أحد من الأدباء أو أحد من جمهورهم ، فإن الخيال الأدبى ، لم يقف عاجزاً أمامه بل اقتحم أسواره محاولا الاطلال داخلها ببصيرة الفن بعد أن عجز الفنان عن استخدام بصره وعقله كما يفعل فى مظاهر الحياة التى يتخذ منها مضمونا لأعماله . وهكذا يطمح الأديب إلى احتواء الكون كله بعالميه : الأول والآخر . وقد بدأ هذا الطموح مبكرا لدرجة أننا نستطيع القول بأنه واكب الأدب الانسانى منذ بداية تاريخه المسجل . ففى « كتاب الموتى » وهو العنوان الذى يطلق الآن بصفة عامة على كتاب دينى مصرى قديم على شكل لفافات من البردى مكتوب عليها مجموعة من التعاويذ السحرية أطلق عليها المصريون القدماء اسم « كتاب القدوم فى وقت النهار » . وكان الغرض منه تسهيل مرور المتوفى إلى العالم الآخر وضمان راحته وهنائه هناك . ومع أن مجموعة التعاويذ التى كتبت على البردى لم يوجد ما يثبت وجودها قبل الأسرة الثامنة عشرة ، إلا أنه من الواضح أنها مستمرة من مجموعة مماثلة وجدت مكتوبة بصفة أساسية على توابيت الدولة الوسطى وتسمى نصوص الاكفان التى استمدت أصلا من مجموعة التعاويذ التى وجدت مكتوبة على جدران الحجرات الداخلية فى بعض أهرامات الاسرتين الخامسة والسادسة ، ومن ثم فإن نصوص الأهرام ونصوص الأكفان وكتاب الموتى تؤلف معا مضمون أول نصوص الأدب الدينى المصرى القديم .

وكما نجد فى « الموسوعة الأثرية الموجزة » التى أشرف على تحريرها ليونارد كوتريل ، أن النص الذى كان سائدا فى الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة فى طيبة يحوى حوالى ١٩٠ تعويذة مختلفة ؛ ويشمل ترانيم لإله الشمس رع ولأوزيريس وأحاديث موجهة من آلهة مختلفة إلى المتوفى ، وتعاويذ سحرية مثل تلك التى تكتب على تماثيل الأوشابتى وعلى جعارين القلب ، كما تحوى تعاويذ أخرى بعض الأيات التى تتلى لحماية المتوفى من الأخطار والمتاعب مثل الموت مرة ثانية أو أن يأكل برازه . وتؤكد احدى هذه التعاويذ أهمية تقديم قرابين جيدة لضمان الخير والرفاهية للمتوفى فى المستقبل ، إذ يمكن المتوفى بفضل هذه التعويذة أن يدخل

إلى مكان الدفن وأن يخرج منه وأن يصل إلى مائدة القرابين ؛ وبلغت من أهمية هذه التعويذة أن أطلق اسمها على الكتاب بصفة عامة .

على أن أمتع هذه التعاويذ هي تلك التعويذة التي تحوي الخطاب المعروف بالاعتراف الانكاري ومحاسبة النفس في الفصل ١٢٥ ، وإيحائه بالاعتقاد بمستوى معين لسلوك الانسان وبالعقاب الالهي . وهذا الفصل كما هو لدينا الآن يتألف من تعويذتين متماثلتين ، وفيه يعلن المتوفى لأوزوريس أنه لم يقترف بعض الأعمال الشريرة التي تتراوح ما بين انكار لجرائم شائعة مثل السرقة والقتل والزنى ، وبين ما يمكن أن يدعى نقضا للقوانين المصرية بصفة خاصة مثل تحريك أحجار الحدود ، والتعرض لتطبيق قوانين الري . ويختتم المتوفى بيانه هذا بتصريح يردده ثلاث مرات أنه « طاهر » .

وبعد أن يحصل المتوفى على اذن بالدخول إلى القاعة الكبرى للحق المزدوج وذلك بأن يتلو الأسماء السحرية لأجزاء الأبواب المؤدية إلى القاعة ــ يتكرر الاعتراف الانكاري في صيغ أطول ومختلفة بعض الشيء . أما في هذه القاعة فيجلس على كل من الجانبين في صفين متساوين اثنان وأربعون محكما فيخاطب المتوفى كلا منهم باسمه ويعلن براءته من تهمة معينة ، ثم يتبع هذا منظر المحاكمة أمام أوزوريس ، ملك العالم السفلي ، وهو يجلس على عرشه وخلفه ايزيس ونفتيس ورفقة من آلهة هليوبوليس . وأمام أوزوريس يوجد الميزان تحت حراسة الاله أنوبيس ورأسه على شكل رأس ابن آوى ، وخلف أنوبيس يقف تحوت (رأسه على شكل رأس أبو منجل) كاتب الآلهة يكتب قرار المحكمة على ملف من البردي . ونرى في المنظر أيضا الوحش المخيف أمنليت آكل الموتى ، وجزء منه على شكل تمساح ، وجزء على شكل أسد ، وجزء على شكل فرس البحر ، منتظرا قلب المتوفى إذا لم يتساو تماما في الميزان مع ريشة العدل .

ويحتوي الفصل ١٢٥ من « كتاب الموتى » على بعض من أكبر وأحسن المواقف الدرامية ؛ وكلها تجسد المصير السعيد للشخص المثالي الذي سينال انصاف الآلهة له على أساس أنه « صاحب الصوت الحق » في العالم الآخر . وعلى الرغم من أنه لم تظهر في « كتاب الموت » صورة واضحة للحالة الحقيقية التي يتوقع المتوفى صاحب الصوت الحق « أن يتمتع بها » فإن أحد الاعتقادات المحببة لدى المصريين كان يقضي بدخول المتوفى مملكة أوزوريس حيث الأرض منبسطة تخترقها القنوات ، صورة لمصر نفسها . وثمة قطعة أرض يحصل عليها المتوفى في « حقل الغاب » الذي يشار اليه أحيانا على أنه حقول الفردوس للمصريين حيث يمكن للمتوفى أن يحرث ويبذر ويحصد ويتكاثر برفقة عائلية . وهذه الصورة هي صورة مثالية لمصر ، فالمتوفى يخدم أوزوريس كما كان في حياته يخدم فرعون الحي .

وبعد هذه الريادة الأدبية لقدماء المصريين في تصور العالم الآخر ، لم تنقطع رحلات الأدباء والشعراء لهذا العالم الغامض المثير المخيف الرهيب . لكن أشهر محاولات سجلها

تاريخ الأدب العالمى بعد « كتاب الموتى » تمثلت فى « أوديسا » هوميروس ، و« ضفادع » أريستوفانيس » ، و« انيادة » فيرجيل ، و« تحولات » أوفيد أو ما يسمى بـالميتامـورفوز ، وحلم شيبو أكروبيوس وملحمة « جلجا مش » البابلية الشهيرة ، وقصة المعراج والرؤ يا كما تصورها الأدباء والشعراء فى قصص المدينة الفاضلة وقصص الوردة وجنة الوردة ، ثم رسالة الغفران « لأبى العلاء المعرى » ، و« الكوميديا الالهية » لدانتى . وكلها حلقات فى سلسلة طويلة من رحلات الخيال إلى العالم الآخر تستمر حتى عصرنا الحالى حين كتب ثورنتون وايلدر (١٨٩٧ - ١٩٧٦) مسرحيته الشهيرة « بلدتنا » عام ١٩٣٨ ، ومن المتوقـع أنها سوف تستمر طالما كانت الرغبة تحترق داخل الانسان لمعرفة ماذا سيكون مصيره الغامض بعد الموت .

فى « الأوديسـا » مثلا زار أوديسيـوس فى بعض مغامـراتـه الكثيـرة الشهيـرة الجنة والجحيم . فقد تمثلت الجنة فى الفردوس الهومرى الذى عاش فيه أوديسيوس وملاحوه مع الساحرة كيركا ذات الجدائل الشقراء وجواريها . تلك الربة الرهيبة التى تتكلم لغة البشر كما يسميها هوميروس فى « الأوديسا » . عاش فيه عاما كاملا منذ أن بلغت سفينته السوداء شواطىء جزيرة ايايا الأسطورية ، حتى رحل عنها ليزور الجحيم .

ويقول لويس عوض فى دراسته « عـلى هامش الغفـران » ان هذا النعيم كـان أشبه بالجحيم ، أو جحيم أشبه بالنعيم . فهذه الجزيرة المسحورة هى فى حقيقتها جزيرة هلاك ، من وطىء شواطئها سحرته هذه الجميلة ذات الذوائب الشقراء بصوتها وخمرها وبعشبها السحرى فأحالته التى خنزير إلا من أنقذه الرب هوميز رسول الآلهة إلى الناس كى يعيش بعد ذلك فى نعيم كامل . أما معالم هذا الفردوس الهومرى فحسيـة تتجسد فى الأرائـك والموائد وأفخر الأطعمة والقطوف وكئوس الخمر والشهد والحور العذارى بنات الينابيع وبنات الأنهار المقدسة وبنات الغابات .

وكما تنبأت كيركا فقد كتب على أوديسيوس أن يقوم برحلة إلى دار هاديس وبرسيفون الرهيبة حيث تسكن أرواح الموتى ، ليبحث فيها عن روح تيرسياس بن طيبه ، العراف الأعمى الذى لا يزال يحتفظ بعقله ، فقد وهبته برسيفون الحكمة فى الموت ليكون وحده بين الموتى رب الفهم [illegible] ، أما بقية الأرواح فهى تموج كالظلال . وبعد أن يفرغ أوديسيوس من صلواته للموتى بدار الموتى عليه أن يضحى حملا أسود وشاه سوداء ووجهه متجه نحو شاطىء النهر وأن يدعو رفاقه إلى الصلاة لهاديس الجبار ولبرسيفون الرهيبة ، شاهرا سيفه المسلول حتى لا تقترب أرواح الموتى من دم الضحية . وذلك قبل أن يأتيه تيرسياس ويدله على طريق العودة وينبئه بكل ما سيعترضه من أخطار .

وقد فسرت العصور الوسطى الأوروبية لأكثر من ألف عام قصة ضلال أوديسيوس وغربته عن وطنه ايثاكا بين بحار عجيبة وجزر غريبة لاقى فيها أهوال التهلكة والغواية معا ،

بأنها قصة غربة الانسان عن الجنة الأولى بعد نفيه منها وبحثه الدائم الدائب عن جنة الميعاد . وما يتخلل حياته فيما بين الجنتين من مغامرات وغوايات وأهوال .

أما الشاعر الاغريقى التعليمى هسيود فقد ذكر فى ملحمته « الأيام والأعمال » تصوره عن مصير البشر فى الدار الأخرى . فقد قسم الخليقة الناطقة طبقا لمعتقدات اليونان فى زمانه إلى خمسة أجيال تعيش فى خمسة عصور . الأول العصر الذهبى ثم الفضى والنحاسى ثم عصر الأبطال أو أنصاف الآلهة ، ثم العصر الخامس الذى سماه العصر الحديدى الذى عاش فيه هسيود نحو القرن الثامن قبل الميلاد . وقد أدخل هسيود النعيم كل من سبق الجيل الراهن من بنى الانسان . أما جيل الشاعر نفسه فقد نقل ثوابه وعقابه بعد الموت من الأرض إلى السماء .

فى مسرحية « الضفادع » يعقد اريستوفانيس موازنة كوميدية بين الشعراء ، وخاصة بين قطبى المسرح اليونانى القديم اسخيلوس ويوربيديس . وتنهض فكرة المسرحية على أن ديونيزوس اله الخمر والدراما عند اليونان ، حين جاءه نبأ موت الشاعر التراجيدى يوربيديس حزن لموته حزنا شديدا حتى قرر أن يرحل إلى العالم الآخر ويعود بيوربيدس إلى عالم الأحياء . ولذلك تصور كوميديا « الضفادع » رحلة إلى الدار الأخرى ، حيث أرواح الموتى ، وهى تستخدم هذه الرحلة لنقد الأدب والأدباء وعقد المقارنات بينهم ، والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم ومحاسنهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم ومن هنا كان النظر إلى كوميديا « الضفادع » بوصفها من أقدم نصوص النقد الأدبى .

وقد تصور أريستوفانيس العالم الآخر فى « الضفادع » على أنه يحتوى على جحيم وما يتبعه من صور التعذيب ، وعلى فردوس وما يتبعه من صور السعادة ، وفيه قضاة يحاسبون أرواح الموتى . وكان وصفه للنعيم قريبا جدا من وصف الجنة كما نعرفها نحن الموحدون ، كل ذلك فى زمن لم تتبلور فيه فكرة الفردوس بالمعنى المفهوم كما رأينا فى « كتاب الموتى » وملحمتى « الأوديسا » و« الأيام والأعمال » .

أما الشاعر اللاتينى فيرجيل فقد وصف فى ملحمته « الانيادة » زيارة بطله انياس للعالم الآخر . وفى « الاكلوج الرابع » رؤ يا قريبة جدا من رؤ يا الجنة ، ونبؤءه بمولد الطفل الالهى الذى يبدأ بمولده عصر السعادة الدائمة . ولكن زيارة انياس للعالم الآخر ، وحلم فيرجيل بالجنة أو بالعصر الذهبى ليسا غير أصداء قوية جميلة لصوت هوميروس والأقدمين . وهو فى هذا يشبه معظم شعراء اللاتينية الذين وقعوا صرعى لسحر شعراء الاغريقية فقلدوهم .

ينطبق المنهج نفسه على الشاعر اللاتينى أوفيد صاحب « الميتامورفوز » أى « التحولات » أو « التشكلات » فقد كانت زيارته للجنة والجحيم تقليدا لمن سبقوه ، ذلك

أنه فى الحقيقة نظم تاريخا أسطوريا للكون والخليقة ، أوضح فيه كيف خرجت الأشياء من الأشياء ، وكيف تحولت الأشياء إلى أشياء ، مستمدا هذا التاريخ الأسطورى من معتقدات قدماء اليونان والرومان ومن أدبهم . ومع هذا يقول لويس عوض فى « على هامش الغفران » :

« ورغم هذا فقد كان لفرجيل وأوفيد أثر بالغ فى تفكير المثقفين الأوروبيين طوال العصور الوسطى زهاء ألف وأربعمائة سنة ، ولا سيما تفكيرهم الدينى الرسمى وغير الرسمى معا ، فقد قرأ العالم المسيحى ، فى آثار فرجيل وأوفيد معانى تتفق مع عقيدته المسيحية بمثل ما فعل « بأوديسا » هوميروس واعتبر كلا من هذين الشاعرين ترجمان الوثنيات الأولى من يونانية ورومانية لدى العالم المسيحى ، وعدة حكيمها الجامع لحكمتها ورموزها الروحية . فاكتفت أوربا الوسيطة بقراءتها وتفسيرهما عن قراءة آداب اليونان والرومان فيما خلا النزر اليسير . وقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتنيين إلى قنطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوروبا الغربية فى العصر الوسيط ما كان من قطيعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى ، وما نجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية فى العالم اللاتينى حتى تجدد اهتمامه بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولا ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ من ناحية أخرى » .

أما أبو العلاء المعرى فقد كتب « رسالة الغفران » نحو عام ١٠٣١ وكانت بمثابة رد على خطاب بعث به إليه على بن القارح كما يقال . وخير تلخيص لرسالة الغفران نجدة فى كتاب طه حسين « تجديد ذكرى أبى العلاء » . فعندما ختم ابن القارح رسالته إلى المعرى بذكر خوفه من الجحيم وناره الآكلة ، تخيل أبو العلاء فى « رسالة الغفران » رحلة ابن القارح فى العالم الآخر إلى الجنة قال :

« قام هذا الرجل من قبرة يوم البعث فلبث فى الموقف أمدا طويلا ، حتى أعياه الحر والظمأ ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة ، فلم يفهم معنى هذا الانتظار ، ففكر فى أن يخدع سدنة الجنة بما كان يخدع به الناس فى الدنيا من الشعر ، فانشأ القصائد الطوال فى مدح رضوان وانشده اياها فلم يفهم منها شيئا لأنه لا يتكلم العربية . فلما علم على بن القارح بأمره سأله : ما بالك لم تحفل بقصائدى وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا ؟ ثم كانت بينهما محاورة آيست على بن القارح من رضوان ، فانتقل إلى سادن نبهه إلى أن يتشفع بالنبى فى أمره ، فاجتهد حتى وصل إلى حمزة فتوسل به إلى على . وأنه لقى طريقة إلى على وقد كلفه أن يظهر كتاب توبته ، وأنه لفى ذلك وإذا شيخه أبو على الفارسى قد ضاق ذرعا بطائفة من شعراء البادية يخاصمونه فيما تأول من كلامهم فنسى التوبة وأمر الشفاعة ، وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الاعراب ثم رجع إلى على وقد فقد كتاب التوبة . ولكن عليا قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهدا على التوبة فاستشهد بقاض من قضاة حلب وقبل

على شهادته . ولكن سقاه من الحوض وأيأسه من دخول الجنة قبل الحساب فلم ير إلا الحيلة . فذهب إلى شباب بنى هاشم فقال : لقد ألفت فى الدنيا كتبا كثيرة كنت أبدؤ ها وأختمها بالصلاة على النبى ﷺفحقت بى بذلك عليكم حرمة ولى اليكم حاجة قالوا : وما هى ؟ قال : إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها ، فتوسلوا بها إليه فى أن يأذن بدخولى الجنة فقبلوا منه . ثم نادى مناد : يا أهل الموقف غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء . ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها ورغبوا اليها فى أمر صاحبهم فقبلت . وأشارت اليه أن يتبعها فتعلق بركاب ابراهيم ابن النبى ، ولم تكن خيلهم تمشى على الأرض لكثرة الزحام ، إنما كانت تطير فى الهواء .

وصلوا إلى النبى وشفع فيه ، وعاد مع فاطمة وأخوتها ليدخل الجنة ، فلما بلغ الصراط لم يستطع أن يتقدم عليه قيد أصبع ، فبعثت اليه الزهراء جارية تعينه . فأخذت الجارية كلما أسندته من ناحية مال من الأخرى ، حتى أعياه ذلك وأعياها ، فقال لها : يا هذه أن اردت سلامتى فاستعملى معى قول القائل فى الدار العاجلة :

ست أن اعياك امرى فاحمليني زقفونة

« فقالت وما زقفونة ؟ قال : أن يطرح الانسان يديه على كتفى الآخر ، ويمسك بيديه ، ويحمله وبطنه إلى ظهره . أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب :

صلحت حالتى إلى الخلف حتى صرت أمشى إلى الورا زقفونه

« فقالت ما سمعت بزقفونه ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة . فتحمله وتجوز كالبرق الخاطف . فلما جاز قالت الزهراء عليها السلام : قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كى تخدمك فى الجنان . فلما صار إلى باب الجنة فقال له رضوان . هل معك جواز ؟ فقال : لا . فقال : لا سبيل للدخول إلا به . فعى بالأمر . وعلى باب الجنة من داخل شجرة صفصاف ، فقال : اعطنى ورقة من هذه الصفصافة حتى أرجع إلى الموقف فأخذ عليها جوازا . فقال : لا أخرج شيئا من الجنة إلا بإذن من العلى الأعلى (تقدس وتبارك) فلما ضجر بالنازلة قال : إنا لله وإنا اليه راجعون . لو أن للأمير ابن المرجى خازنا مثلك لما وصلت أنا ولا غيرى إلى درهم من خزانته . والتفت ابراهيم (صلى الله عليه) فرآه وقد تخلف عنه فرجع اليه فجذبه جذبة حصله بها فى الجنة » .

أما « الكوميديا الالهية » فقد قسمها دانتى إلى ثلاثة أقسام ، قام فى القسم الأول بزيارة الجحيم وفى الثانى : المطهر وفى الثالث : الفردوس . هذا هو الهيكل العام لزيارة دانتى للعالم الآخر . وقد كان دليل دانتى فى الجحيم هو الشاعر فيرجيل ، أما دليله فى الفردوس فهو بياتريس حبيبة دانتى التى اتخذ منها رمزا للتأمل فى الالهيات أو للمعرفة اللدنية . وفى

رؤيا الفردوس رأى دانتى قبة السماء وهى بيضاء ، ورأى فيها « سراج العالم » أى الشمس تسطع على العالمين ، ورأى بياتريس دليلته ، تلتفت إلى الجانب الأيسر وتحدق فى الشمس وكأنها نسر لا يخاف الضياء وحدق هو فى بياتريس مثلما حدقت هى فى الشمس ولطول التحديق فى ضياء بياتريس سقطت عن دانتى طبيعته البشرية وتحول إلى جوهر بغير ناسوت . وكما نزل دانتى تسع طبقات من هاوية الجحيم حتى بلغ قاع جهنم فى مركز الأرض حيث رأى ابليس مغروسا كالتنين الهائل ، كذلك صعد على المعراج تسع سموات حتى بلغ « الامبريوم » أو سماء العنبر التى تقع فيها السماء البلورية حيث « المحرك الأول » كما يقول دانتى .

وعندما بلغ عصر النهضة قمته مع الاكتشافات العلمية والتكنولوجية ، سادت النزعات الانسانية المادية على الأتجاهات الميتافيزيقية الروحانية ، ولذلك قلت زيارات الأدباء والشعراء إلى العالم الآخر . لكن بحث الفكر الانسانى عن الغفران والخلاص ، لم يتوقف . بدليل أن أديبا أمريكيا معاصرا مثل ثورنتون وايلدر قد عبر عن هذه القضية فى مسرحيته « بلدتنا » ١٩٣٨ . ففى الفصل الثالث الذى عنوانه « الموت » والذى تدور أحداثه فى مقابر المدينة ، نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يبدو فى الأفق شىء ما : هو ذلك الشىء الأزلى والأبدى الخالد . إنه الكائن الانسانى الذى تجرد أخيرا من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقها . لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة ، بل أصبح كل همهم انتظار حلول الأبدية وترقبها بشغف بالغ ، ثم نرى جنازة تسير وتقترب حيث نلمح إميلى ــ بطلة المسرحية ــ وهى تصحب الموتى وتنضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهى تلد ، وتعلن عن رغبتها وأملها فى العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين ينصحها الموتى بألا تفعل . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط . لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزنا شديدا بعودتها إلى دنيا الأحياء التى تدرك أخيرا مدى ما تزخر به من ضلال وغى ، ومدى ما يقاسيه البشر من آلام ومخاوف وصراعات تتمثل فى زيارة جورج لقبرها حيث يرتمى عليه متوجعا فى لوعة وحيرة . فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله فى ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى من سعادة وراحة وطمأنينة فى دار الخلود .

وهكذا لم يتوقف الأدباء والشعراء على مر العصور من محاولة الاطلال بعين البصيرة والخيال على ما يدور فى العالم الآخر . فإذا كان الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة فى هذه الحياة ، وفى الوقت نفسه يشكل اللغز الذى يستعصى على كل فهم بشرى فمن الطبيعى أن يسعى الأدب بأدواته الفنية التى تتعامل مع العقل والوجدان والخيال كى يتقرب من أفضل حل محتمل لهذا اللغز الأزلى . وإذا كان الله قد منح الإنسان القدرة على التخيل ، فمن حق

الانسان أن يستخدم هذه القدرة فى فهم الكون الذى يعيش فيه ويتحكم فى مصيره ، وإذا كان الخيال هو المادة الخام التى يستقى منها الأدب أشكاله ومضامينه ، فلابد أن تشكل نظرة الانسان إلى العالم الآخر احدى مضامينه الرئيسية .

١٤ - الزيـف

كان الزيف من القضايا التى وقف لها الأدب بالمرصاد ، ونظرا لخصوبته وتعدد مظاهره وارتباطه بالسلوك الانسانى فقد أغرى أدبـاء كثيرين بمعـالجته سـواء فى مجال الملحمـة أو التراجيديا أو الكوميديا أو القصة . ولا تقتصر مظاهره على كل ما يخالف أو يتناقض مع جوهر الحقيقة بل تتنوع وتتفرع مع سلوكيات الرياء والنفاق والتظاهر والادعاء والخداع والتصنـع والافتعال والانتهـازية والتلون والغـدر والأنانيـة واللعب بالألفـاظ والتـلاعب بالمشاعر . . الخ من هذه التنويعات الخصبة التى تجنب الأديب تكرار من سبقوه أو تكرار نفسه .

ولا شك أن درجات الزيف تختلف من شخص إلى آخر ومن موقف إلى آخر ، مما دفع كتاب المسرح منذ عهد الاغريق إلى استخدام الأقنعة الفعلية التى يضعهـا الممثلون على وجوههم رمزا لاخفاء الحقيقة والتظاهر بغيرها . فنحن نستخدم الأقنعة السلوكيـة حين يضطرنا المجتمع وتقاليده وضغوطه إلى النفاق الاجتماعى بهدف تحقيق أهـدافنا بـأسهل الأساليب ، وتجنب كل المتاعب والعقبات الممكنة . والأقنعة المسرحية هى فى حقيقتها رمز للأقنعة السلوكية .

وإذا كان المصريون القدماء أول من ابتكر الأقنعة فى مسرحهم الدينى كنوع من توضيح ملامح الآلهة وخاصة فيما يتصل بعنصرى الخير والشر ، فإن الأقنعة تركت دورها كجزء من الطقوس الدينية على أيدى الأغريق الذين كانوا أول من استخدمها استخداما دراميا فنيا لابراز الحدود الفاصلة بين الزيف والأصالة سواء فى التراجيديا أو الكوميديا أو الفارص الهزلى . وإذا كان الاغريق فى البداية قد تأثروا بالمصريين فى استخدام الأقنعة لأغراض دينية ولتجسيد الآلهة ، فإنهم طوروها بعد ذلك بحيث أصبح تعبيرها الفنى بالملامح أقوى من التعبير بالكلام والأداء ، ومن هنا كان الانتقال من مرحلة الطقوس الدينية إلى مجال الفنون الدرامية .

وفى عصر النهضة استخدم المسرح الأوروبى الأقنعة لإحداث المآزق والمفارقات التى تعرى زيف الشخصيات الذى يتمثل فى تنكرها . وفى انجلترا تطور استخدام الأقنعة فى عصر عودة الملكية إلى اعتبارها جزءا من المناظر المبهرة الخلابة التى تميزت بها المسرحيات التنكرية الموسيقية وبذلك فقدت وظيفتها الأساسية فى كشف الزيف الاجتماعى وتعريته لتحولها إلى نوع من الزخارف المسرحية . أما فى ايطاليا فقد استخدمت الأقنعة فى الملهاة الشعبية المرتجلة التى عرفت باسم الكوميديا ديللارتى ، وذلك لتجسيد المواقف الحرجة والمآزق التى تثير اضحاك الجمهور وتعرى الشخصيات فى الوقت نفسه عندما ينكشف أمرهم على حقيقته .

ومع اكتشافات علم النفس فى مجال انفصام الشخصية ووقوع الانسان فى فجوة تفصل بين الجوهر الأصيل والمظهر الزائف وجد بعض الأدباء ــ وعلى رأسهم يوجين أونيل ــ فى الأقنعة تجسيدا دراميا للفجوة المأسوية بين حقيقة حياة الانسان الداخلية وبين مظهر حياته الاجتماعية المزيفة . ففى مسرحية أونيل « الإله الكبير براون » مثلا يحاول بيللى أن يوقع بمارجريت فى غرامه ويهم أن يقبلها لكن مارجريت تلبس قناعها الذى يجسد عاطفتها الأخوية والروحانية تجاهه بحيث يتغير مسار الموقف الدرامى . كذلك نرى أن القناع الذى يرتديه ديون يخفى وجهه المكتئب الحزين الرقيق ويخفى فى الوقت نفسه حبه الدفين لمارجريت التى تدخل وقناعها فى يدها فيثب نحوها ديون مما يجعلها تتراجع فى ذعر ثم تلبس قناعها وتخبره أنها لا تعرفه ، عندئذ ينتزع قناعه فتعرفه وتعترف له بحبها . ونلاحظ أن الشخصيات تخلع أقنعتها فى لحظات الصدق ، وترتديها عندما تحاول اخفاء الحقيقة خلف المظاهر المزيفة .

ولكن كان استخدام الأقنعة فى المسرح العالمى الحديث استخداما محدودا تمثل فى التعبير عن الانفصام الذى تعانى منه الشخصيات ولذلك كانت تلبس القناع الذى يعبر أو يخفى حالتها النفسية المتقلبة طبقا للموقف الدرامى . ويبدو أن ميل الجمهور المعاصر إلى البساطة الواقعية قد جعله يرى فى استخدام الأقنعة حذلقة مسرحية لا لزوم لها وافتعالا ينأى بالشخصيات عن عالم الواقع الملموس . ومن هنا كان هجوم النقاد على مسرحية أونيل لأنهم وجدوا فى الأقنعة السلوكية المتعددة التى يرتديها الناس فى حياتهم اليومية مادة خصبة وغنية دراميا بحيث لم تعد هناك حاجة ملحة لاستخدام الأقنعة الفعلية .

ومن الأساليب الدرامية الأخرى التى استخدمها الأدباء فى كشف مظاهر الزيف الانسانى ، الكورس الذى استخدمه الاغريق فى التعبير عن الضمير العام أو ما نسميه الرأى العام . ففى مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس يعبر الكورس عن رأيه فى حقيقة المحاكمة الأدبية الشهيرة التى جرت فى العالم الآخر لتحديد المكانة الحقيقية لكل شاعر . فقد خلف سوفوكليس اسخيلوس على عرش الشعر فى الآخرة لأن يوروبيديس سار وراء سقراط ثم

مدرسة السوفسطائيين الذين ملأوا الدنيا شكا وسفسطة وتزييفا للعقل وحركة الفكر ، وتحولوا إلى جماعة من حواة الفكر بضاعتهم اللفظ يلعبون به ويزيفون معانيه ، وقوانين المنطق يتولدون منها ما شاءوا من الأفكار الأصيلة والمزيفة . هذا فى حين كانت أثينا فى حاجة إلى شاعر يلهمها الحكمة والأصالة وسط تلك الأنواء التى كانت تتقاذفها يمنة ويسرة . ولم يكن يوروبيديس يملك لوطنه حكمة يعطيها برغم كل ما أثر عنه من علم وتفلسف وفكر ثاقب وجرأة فى الرأى . فكأنما الكورس أو الرأى العام ، لم ير مخرجا لأثينا من ورطتها إلا بالعودة إلى الفطرة والأصالة الأولى ونبذ المدنية وجمالها الزائف .

وبحكم أن أريستوفانيس يعد الرائد الأول للكوميديا ، فقد ترك استخدامه للكورس فى النقد الاجتماعى وتعرية مظاهر الزيف بصماته واضحة على فن الكوميديا بصفة خاصة وإن كان الكتاب الذين أتوا بعده على مر العصور قد تخلوا عن استخدام الكورس ، إلا أنهم لم يتخلوا عن القاء الأضواء على كل مواطن الزيف سواء فى الانسان أو المجتمع . فقد حدد بن جونسون فى مقدمة مسرحيته « كل انسان ومزاجه » موضوع الكوميديا بأنه « السخرية من حماقات الانسان لا من جرائمه » . أما كونجريف فيعتقد أن الحماقة الطبيعية لا تصلح موضوعا للكوميديا لكونها لا علاج لها ، وليس من اللائق أن نسخر منها . ولذلك فقد اتخذ من التصنع والزيف الاجتماعى موضوعا لأروع مسرحياته « سنة الحياة » أو « طريق العالم » . ويبدو أن هذا هو الرأى الذى كان شكسبير يأخذ به بوجه عام . وهو رأى أكثر عمقا ونضجا من رأى بن جونسون ، برغم أن الزيف الاجتماعى كان أحد الحماقات الرئيسية التى سخر منها جونسون فى مسرحياته .

لكن كونجريف يحصر مفهومه للزيف فى دائرة ضيقة بعض الشىء ، حتى لا يضل الطريق وراء تنويعاته المتعددة وتفريعاته المتشبعة . ففى مسرحية « سنة الحياة » ــ مثلا ــ يضيق تعريف التصنع والادعاء بحيث يشمل أيضا تلك الحماقة الآثمة بين مسز ماروود وفينول الخبيث . وإذا كان الرياء نوعا من التصنع فإن رأى كونجريف لابد أن يكون صحيحا تماما . ولا شك أن تعريف بن جونسون لحماقات الانسان كان أوسع أفقا من كونجريف لأنه لم يعتبر هذه الحماقات الاجتماعية ــ وعلى رأسها الزيف والادعاء والتصنع ــ قدرا كتب على الانسان أو أنها مستعصية العلاج . ولذلك لم يؤكد جونسون الطبيعة الشريرة الملتوية أو سوء الحظ الذى يبتلى به الانسان ، وإنما ركز على الحماقة التى تفقد الانسان أصالته وصدقه مع نفسه والآخرين . وهى أمر يمكن علاجه إذا استطاعت المسرحية تجسيد أبعاده فى مواجهة المصابين به .

وقد استوعب مسرح موليير كل هذه الاتجاهات التى قد تبدو فى ظاهرها متناقضة ، لكنها فى جوهرها تسعى سعيا حثيثا لكشف كل مواطن الزيف فى حياة الانسان ، وتسلحه بالوعى الذى يساعده على تجنبها فى المستقبل . إن التأمل فى الجهود الضائعة التى يبذلها

الانسان في مظاهر سلوكه المزيف ، وفي صور ريائه ونفاقه يثير من المرح والفكاهة ما يفوق الأسى والكآبة التى يحدثها التأمل فى مآسى الانسان التى لا يقدر على مواجهتها . ويعتقد موليير أن تزييف الانسان لواقعه يشكل منجما لا ينضب لكل الصيغ والخامات الكوميدية . ويترتب على ذلك أن كل حركة أو تصرف أو كلمة تنبع من هذا التزييف لابد أن تثير فينا الضحك بطريقة تلقائية ؛ ذلك لأن الضحك هو القوة التصحيحية للعلاقة المزيفة بين الانسان وواقعه . ولذلك ينهض الموقف الكوميدى عند موليير على مظهر من مظاهر الزيف . فمثلا فى مسرحية « طرطوف » نجد العجوز مدام بيرنيل متعلقة بطرطوف المجرم الأثيم لأنها تثق ثقة عمياء فى ورعه المزيف ، ولكن عندما تتغير صورة الواقع وتظهر الحقيقة المرة بشكل ملموس صارخ ، تعجز المرأة عن التسليم بالأمر الواقع فعلا ، وذلك بسبب عجزها عن استبدال الصورة المزيفة التى كانت ترى عليها طرطوف بصورته الحقيقية الواقعية . كذلك فإن ابنها أورجون بعد أن اتضحت له خسة المنافق الذى كان قد خدعه بورعه الزائف ، بدأ يبغض جميع الناس الفضلاء ، ولم يعد يرى فيهم سوى منافقين مخادعين .

كذلك يبدو الزيف على أشده ــ فى مسرح موليير ــ فى المناقشات العقيمة التى تشارك فيها فيلامانت وبيليز وأرماند فى « النساء العالمات » والتى تعتمد على ألفاظ براقة جوفاء ، والتى يضيع فيها الفرق بين العلم والتعالم ، بين المعرفة الحقيقية والادعاء الكاذب . وفى مسرحية « مريض الوهم » يفشل الطبيب المزيف المغرور توماس ديافوروس فى محاولته غزو قلب انجيليك لأنه لا يجيد سوى استخدام الألفاظ الطنانة ، والاستعارات الجوفاء ، والاصطلاحات الكاذبة التى تفشل تماما فى التأثير فى عواطف الفتاة ، فى حين يصغى أرجان باهتمام إلى الارشادات الطبية التى توجهها اليه خادمه طوانيت عندما تنكرت فظن أنها طبيب نابغة ، كذلك تفرط كل من مادلون وكاتوس فى مسرحية « المتحذلقات المضحكات » فى الرقة والاعجاب بالخادم الذى قام بدور الماركيز المزيف . وفى مسرحية « طبيب رغم أنفه » تقنع زوجة سجاناريل شخصين فى الغابة بأن زوجها المنهمك فى قطع الأشجار فى الغابة طبيب ماهر . ويتحول زيف الزوجة إلى واقع فعلى فى نظر الرجلين بحيث يتصرفان على أساسه الذى تنبع منه الكوميديا . وفى مسرحية « عدو البشر » يفقد البطل القدرة على رؤية الحياة على حقيقتها الواقعية ويخلق لنفسه عالما مزيفا من صنعه ، فيعجز عن اقامة علاقات اجتماعية ، وبصفة خاصة فيما يتصل بالصداقة والحب والعمل ، مما يؤدى به فى النهاية إلى العزلة الكاملة . وفى مسرحية « البورجوازى النبيل » يخلق جوردان لنفسه صورة مزيفة فى نظره ، ويتخيل نفسه نداً للماركيزة التى يحبها من حيث العقلية الناضجة والسلوك المهذب . وفى مسرحية « البخيل » لا يرى هارباجون نفسه على حقيقتها ، ولذلك يسمح لنفسه أن يقع فى غرام فروزين برغم أنه غرام يتهدد ثروته التى قضى العمر فى اكتنازها .

وهكذا يتراوح مفهوم الزيف فى مسرح موليير بين نظرة الانسان الخادعة إلى نفسه ونظرته الزائفة تجاه الآخرين .

وإذا كانت التراجيديا تجسد كبرياء الانسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه كمخلوق واع له ارادته ومعتقداته ، ضد جميع القوى التى تحاربه سواء أكانت بشرية أو قدرية أو قوى شرسه مجردة من الانسانية فإن الكوميديا تعبر عن تواضع الانسان الفطرى وهو يختلط ببنى جنسه ، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد كل مظاهر الزيف والادعاء مثل جنون العظمة ، والانانية ، والانتهازية ، والغدر . ومعاداة البشر ، وغير ذلك من قوى التفكك والضياع فى الطبيعة البشرية .

وفى مجال الرواية تتجلى رواية « دون كيشوت » للروائى الأسبانى سيرفانتس نموذجا رائعا لقدرة الانسان على خلق عالم مزيف يرضى حبه للإدعاء والتظاهر . ذلك أن مغزى الرواية كله يكمن فى التناقض أو التباين بين دون كيشوت وسانكو بانزا ، ثم فى تناقضين ثانويين داخل اطار هذا التناقض : الأول بين سمو تفكير كيشوت وحماقة مسلكه المزيف المضحك والثانى بين أنانية سانكو الريفية الفجة وبين ولائه الأعمى لسيده . وقد أوشك سرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة فى هاتين الشخصيتين إلى قسمين بدقة تحاول بلورة الحد الفاصل بين الأصالة والزيف ، بين الواقع والوهم ، بين الحكمة والحماقة بين الايثار والأثرة . ولذلك فإن رواية « دون كيشوت » تبدو متقنة بما تحويه من انسانية وما تتسم به من تناسب ، كما أنها تحتوى على ذلك الصدق الذى يعد ضروريا فى الأدب ، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه . إنه الصدق الفنى ، سلاح الأديب فى تعرية كل مظاهر الزيف والادعاء والتصنع .

وإذا كان الزيف من المظاهر الانسانية والاجتماعية القبيحة التى يتحتم على البشرية أن تتخلص منها أو تحصرها فى نطاق ضيق على الأقل ، فإن الأدب بأسلحته الجمالية قادر على ابراز هذا الزيف وتجسيده بحيث يراه الانسان ويتعرف عليه دونما حساسيات . وقد عبر النحات الفرنسى رودان عن هذه الحقيقة عندما قال :

« قد يتبادر إلى أذهان الناس أن ما يرونه قبيحا فى الحياة لا يليق أن يكون موضوعا للفنان ولكن ما قد يسمى عادة قبيحا فى الطبيعة يمكن أن يكون لدى الفنان عامرا بالجمال . ونحن فى الواقع نربط ما بين القبح وبين ما كان مشوها أو عليلا أو مصابا بمرض ، أو ما كان ضعيفا أو مبتلى ، أو ما كان منافيا للخلق القويم . فالأحدب قبيح ، والأعرج قبيح ، والفقر فى الأسمال البالية قبيح . كذلك يتجسد القبح فى روح الرجل الفاجر وسلوكه ، والمخادع الخبيث المتلون ، والمنحرف الدنىء الغادر الذى يشكل وصمة فى جبين المجتمع . . . . الخ ولكن دع فنانا مبرزا أو أديباً نابها يتناول بفنه قبحا واحدا أو أكثر مما

ذكرنا فسرعان ما يتحول على يديه هذا القبح وسرعان ما ينقلب بلمسة من عصاه السحرية إلى جمال رائع . إنها كيمياء القدماء ، بل إنها لمسة السحر المبهر » .

ومن الناحية الأخلاقية البحتة ، فإن الكوميديا بصفة خاصة تمتدح الأصالة والصدق وتعلى من شأنهما فى حين تسخر من الزيف والادعاء ، وتتهكم على الممثلين لهما ، وتصب على رءوسهم النكات اللاذعة ، وتورطهم فى المواقف الحرجة . أى أنها كما قال برجسون أداة ابتكرها المجتمع لتأديب أفراده حتى يتجنبوا السلوك الزائف المخادع قدر امكانهم . ومن هنا فإن الكوميديا كثيرا ما تتناول بسخريتها اللاذعة وأضوائها الكاشفة الأنماط المتمثلة فى المرائى والمنافق والانتهازى والمتصنع والمتلون والمخادع ، والغادر والأنانى والدعى وعاشق المظاهر . . . . الخ . وكل هذه الأنماط تشترك فى صفة العجز عن التكيف مع الجماعة التى تعيش وسطها . ولما كانت الشخصية الهزلية تعبر فى الغالب عن ضرب من الزيف ، فلابد أن ينهض العمل الأدبى على التطور أو الصراع أو المعاناة التى تمر بها هذه الشخصية سواء بالسلب أو بالايجاب .

ولعل الانتهازية فى عصرنا هذا تشكل أخطر مظاهر الزيف . ذلك أنها تتغلغل فى كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره وعقائده حسب تغير الظروف من أجل أن يركب الموجة الجديدة أملا فى الحصول على مصالح شخصية جديدة ، أو أن يحافظ على مصالح شخصية موجودة بالفعل ، دون أن يكون مؤمنا بالمواقف التى يتخذها أو الآراء التى يبديها . ولذلك فالانتهازى يقول اليوم ما ينقضه غدا ، ويقول غدا ما يتخلى عنه بعد غد . إنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع ، ولا يمكن أن يكون عاملا ايجابيا فى مرحلة من المراحل ، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة . وتتمثل خطورة الانتهازية فى أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة ولا تشكل أى قطاع محدد من المجتمع . إنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقى للفرد ، وتتميز بالتغيير والتلون والنفاق والخداع والانانية والادعاء والغدر والتصنع وعدم الثبوت . ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازى هى مصلحته الشخصية الأنانية .

وكان برنارد شو على رأس كتاب المسرح الحديث الذين هاجموا كل مظاهر الزيف الانسانى والاجتماعى وخاصة فى المجتمع الفيكتورى الذى أغرم بالمظاهر والتقاليد الزائفة والمشاعر الكاذبة . ومن هنا كان هجوم برنارد شو على الرومانسية التى تقدم الزيف للناس فى ثوب براق خادع ، وكان معظم الصراع فى أعمال شو يدور بين الرومانسى المثالى الخيالى وبين الواقعى العملى الصادق مع نفسه ومع الآخرين . إنه صدام بين الحيوية المتطلعة إلى حياة أفضل وبين الغباء الاجتماعى والتفكير السطحى وحب المظاهر والرياء والحب الرومانسى وغير ذلك من العيوب التى سادت الطبقة الانجليزية المتوسطة وخلقت منها مثلا

عليا وقواعد أخلاقيـة ، بحيث أصبحت الانتهازيـة مهارة ، والنفـاق لباقـة ، والتصنع دبلوماسية ، والادعاء لياقة ، والانانية ايمان بالذات والخداع ذكاء ..... الخ .

وكان اصرار شو على الجانب العملى العلمى البحت فى فكره وفنه قد جنبه الغموض والخداع الفنى فى معظم أعماله . إنه الجانب الذى يواجه حقائق المجتمع المعاصـر دون مواربة أو حساسية . فمهمة الأدب عند برنارد شو وغيره من الأدباء الواقعيين ، تكمن فى تعرية كل مظاهر الزيف بهدف تصحيح مسار الانسانية وتحديده بأضواء مبهرة بصدقها وأصالتها . أما الأدب الذى يقدم عالما ورديا زائفا للجمهور فلا تزيد قيمته أو مفعوله على مفعول المسكنات أو المخدرات التى تدفع الناس إلى نسيان مشكلاتهم ومآسيهم مؤقتا بدلا من البحث عن حلول جذرية لها . إن الأدب الانسانى العظيم هو الأدب الذى يساعـد الانسان على بلوغ أسمى درجات الصدق سواء مع نفسه أو مع الآخرين .

١٥ - الشرف

كان شرف الانسان ولا يزال من أخطر القضايا التى يعالجها الأدب الانسانى على مر العصور وفى مختلف البقاع . إنه قضية شاملة وعميقة وتتسع لكل القيم التى تنص على الكيان الشخصى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى الذى يجعل من الفرد انسانا بمعنى الكلمة ولذلك فانه يندر وجود عمل أدبى لا يمس هذه القضية الحيوية من قريب أو بعيد . وهناك أعمال اتخذت منها مضمونا رئيسيا لها . وعلى الرغم من اختلاف زوايا النظر الى قضية الشرف الانسانى باختلاف الزمان والمكان والأديب ، فاننا نلحظ أن جوهرها واحد ، بحيث نستطيع أن نربط بين مفهومها فى الملاحم والمآسى الاغريقية القديمة وبين آخر صرخات مسرح العبث والغضب الحديث .

واذا تتبعنا المغامرات والمخاطر التى خاضها أبطال ملحمتى هوميروس « الالياذة » و « الأوديسا » سنجد أن هدفها فى معظم الأحيان كان دفاعا عن الشرف الانسانى سواء على المستوى الشخصى أو المستوى القومى . وحرب طروادة التى كانت نتيجة لقيام باريس باختطاف هيلين ، جسدت هذه المعانى المرتبطة بالشرف الشخصى والقومى . بل إن معظم الحروب التى صورها الأدباء فى أعمالهم التى تلت هذه الملاحم ، كانت من أجل الدفاع عن قيمة الشرف والكرامة والعزة والكبرياء والعرض . وغالبا ما كانت الحياة أرخص من الشرف الذى يموت البطل المأسوى أو الملحمى من أجله راضيا .

وفى المسرحيات الأخلاقية التى انتشرت فى العصور الوسطى كانت الشخصيات تقدم على المستوى النمطى المجرد الذى يمثل القيم فى مواجهة الخطايا . فهذه شخصية تمثل الكذب والنفاق وأخرى تمثل الغواية والشر وثالثة تمثل الشرف والكرامة . . . الخ . وكانت الغلبة فى النهاية للشخصية التى تمثل الشرف بمفاهيمه المتعددة ، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقى فى ذهن الجمهور .

وفى عصر النهضة اكتسب مفهوم الشرف أبعادا دنيوية ومادية غير تلك التى انتشرت فى العصور الوسطى . ففى مسرحيات شكسبير يتردد الشرف كنغمة رئيسية تتحكم فى فكر الشخصيات وسلوكها سواء على المستوى الواعى أو اللاواعى ، سواء على المستوى المادى أو الروحى . ففى مسرحية « هنرى الرابع » يعترف البطل أن الشرف هو المحرك لكل أفكاره وسلوكياته . إنه على استعداد للعمل من أجله فى أى مكان وفى أى زمان حتى لو رفض الشرف نفسه هذا السعى اللحوح . لكن الصراع النفسى الذى ينهش الشخصية من الداخل سرعان ما ينقل موقفها من النقيض إلى النقيض بحيث تقول إن الذين ماتوا من أجل الشرف لابد أن الشرف نفسه انتهى بالنسبة لهم . اذن فالشرف مجرد كلمة ، وحرام أن يضيع الانسان حياته من أجل كلمة . ولا يعنى هذا أن شكسبير كان ضد الشرف ، وانما هو يجسد موقف شخصية معينة تجاه هذا المفهوم من وجهة نظرها الخاصة لدرجة أنها تؤكد أن الشرف لا يعرف المرونة فى المعاملة بل يمكن أن يؤدى إلى ايذاء الكثيرين .

فى مسرحية « هنرى الثامن » يودع البطل الأيام التى شهدت مجده وعظمته ، فلم يتبق لديه سوى شرفه ذى الوجنات المتوردة خجلا كى يحمله على كتفيه ويذهب إلى أيامه القادمة التى لن تعرف سوى الصقيع . وفى مسرحية « هاملت » تطغى نغمة الدفاع عن الشرف الذى لا يمكن أن يتجزأ أو يقبل أنصاف الحلول . وفى نهاية مسرحية « ماكبث » يترحم ماكبث على أيام الشرف والحب والولاء والصداقة لأنها تركت مكانها للعنات والكوارث . كذلك لم تكن مأساة عطيل سوى نتيجة مباشرة لغيرته التى أشعلها اياجو والتى أوهمته أن ديزديمونه قد مرغت شرفه فى الوحل مما جعله يقتلها فى النهاية .

وزاحمت الكوميديا الأدب التراجيدى فى معالجة مفهوم الشرف عند الانسان . ففى مسرحية « مينافون بارنهلم » للأديب الألمانى لسينج (١٧٦٧) تبدأ الأحداث بتصوير الحال التى انتهى اليها الرائد فون تلهايم بعد أن أحيل إلى الاستيداع على أثر انتهاء حرب السنين السبع التى دارت بين بروسيا وبين النمسا وفرنسا وروسيا والرايخ الألمانى جميعا . أصبح فون تلهايم فقيرا معدما لا يجد ما يسدد به ايجار حجرته بالفندق ، مما أدى بصاحب الفندق الى نقله من حجرته المريحة الى حجرة رديئة حتى يؤجر الحجرة الأولى لآنسة ثرية وصلت برلين لتوها آتية من ضياعها بسكسونيا . ويغضب الرائد ويثور لكرامته المهدرة ويقرر ترك الفندق دون أن يعرف الى أين ثم مانلبث أن نتبين أن هذه الآنسة الثرية ليست سوى خطيبة الرائد فون تلهايم وأنها أتت تبحث عنه لانقطاع أخباره برغم انتهاء الحرب .

ووجدت الآنسة مينافون بارنهلم خطيبها الضابط ، فى حالة يرثى لها . بلا حال ولا عمل ولا كرامة أما ماله فكان قد أقرضه الجيش أثناء المعارك حتى لا يتأخر الزحف انتظارا لوصول المال من الخزينة . وأما عمله فقد أخرج منه على أثر وشاية بلغت الملك وصدقها . وأما كرامته فقد فقدها لتصديق الملك الوشاية المهنية التى وصلت الى مسامعه

والتى تتلخص فى أن فون تلهايم زور فى الأوراق وادعى أنه نقد الجيش ما لا يدفعه ، وأنه كان بذلك يهدف إلى الثراء غير المشروع ويرتكب جريمة مخلة بالشرف والكرامة .

رأى فون تلهايم خطيبته ، جميلة نضرة غنية كلها أمل فى أن تسعد بالزواج منه والحياة معه حياة رغدة كريمة . فقرر أن يح عقله وارادته وأن يرفض الزواج بها ، زواجا غير متكافىء لم ير فيه سوى اهانة شخصية له ، اعتقادا منه أن رغبتها فى الزواج منه كانت نتيجة لعطفها عليه ورثائها له ، أو أنه يرتكب جريمة فى حق الفتاة الجميلة الثرية النقية البريئة التى يعتقد أنه انتهى الى الأبد بالنسبة لها . لكن مينا تتظاهر بأن أسرتها نبذتها وبأن خالها الغنى صاحب النهى والأمر قد قرر حرمانها من الميراث ، فأصبحت فقيرة منبوذة تحتاج إلى العون. وهنا تحركت نخوة فون تلهايم وقرر ألا يتخلى عنها مهما حدث .

وتنتهى المسرحية بوصول رسول من الملك ، يبلغ فون تلهايم أن الملك تبين أن ما بلغه كان وشاية وأنه قرر أن يعود تلهايم إلى عمله عزيزا كريما مستردا تماما لشرفه ، وأن تعيد اليه الخزانة ما دفعه من مبالغ . كذلك يصل خال مينا فون بارنهلم ، ويتضح أن النبذ والحرمان من الميراث كانا محض اختلاق من أجل الحب الصادق الشريف الذى ينتصر فى النهاية .

أما إميل زولا فقد جعل الشرف مضمونا رئيسيا فى روايته « المطبخ » (١٨٨٢) فهى قصة عائلة فرنسية ، من الطبقة الوسطى المقيدة بالعادات والتقاليد وضرورات المحافظة على السمعة ومظاهر احترام الأسرة بين الناس ، ثم وقعت بنت من بناتها فى خطأ جسيم يتعلق بشرفها . وكان لا بد للأسرة من أن تتخذ موقفا يحمى اسمها من العار . ولذلك جعل زولا من روايته تجسيدا لما فعلته الأسرة للمحافظة على سمعتها وشرفها .

أما مارسيل بانيول الكاتب المسرحى الفرنسى فقد كتب ثلاثية مسرحية : « ماريو » ١٩٢٩ ، و« فانى » ١٩٣١ ، و « سيزار » ١٩٣٧ ، وفيها يعالج بأسلوب ساخر كاريكاتيرى مفهوم الشرف الذى يقترب كثيرا من مفهومه التقليدى فى بلاد الشرق . لدرجة أنه يستخدم فى « فانى » التعبير المشهور الذى يقول إن « شرف البنت مثل عود الكبريت لا يشتعل سوى مرة واحدة » وهو التعبير الذى نقله عنه يوسف وهبى بعد ذلك واشتهر به مسرحه فى العالم العربى . لكن بانيول لم يتخذ الجانب المأسوى من مفهوم الشرف بحيث تجنب كل الأحداث الدموية أو العنيفة ، وترك روح الدعابة والكاريكاتير تغلف سلوك الشخصيات وتطور المواقف .

أما أعمال أندريه مالرو الأدبية فكانت بمثابة ثورة عارمة ضد كل ألوان الفاشية والنازية وكل ما من شأنه أن يمس شرف الانسان ففى عام ١٩٣٥ كتب رواية « زمن الاحتقار » التى اتخذ مضمونها من حياة الأسرى فى معسكرات الاعتقال النازية ، وأكد فيها اصرار الانسان . الألمانى على مقاومة النازية حتى من داخل ألمانيا نفسها . وكانت رواية « زمن

الاحتقار » من الأعمال الأدبية التى تنبأت بسقوط النازية كمذهب يتنافى مع كرامة الانسان وشرفه .

ويرى مالرو أن شرف الكلمة لا يعنى سوى عدم الفصل بين القول والفعل ، فالقول هو فعل أدبي والفعل هو قول أدبي . وكان مالرو فى طليعة الأدباء الذين جسدوا هذه الحقيقة سواء فى حياتهم أو فى فنهم . فعندما نشبت الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الأسبانية ، وكان أشهر عمل له فى هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة الفاشية فى أسبانيا ، كما اشترك فى معارك عديدة جرح فيها أكثر من مرة . وكعادته فى استغلال تجاربه العملية كمضمون لرواياته ، فانه كتب رواية « الأمل » التى تصور ثورة الفلاحين الأسبان ضد كل أساليب القهر والاذلال ، ودفاعا عن كرامتهم وشرفهم . فالثورة فى مفهوم مالرو لا يكتمل معناها الا اذا اتخذت الشرف الانسانى أساسا لها ، والا اذا حررت الانسان من الهوان والذل . وأى أدب لا يسعى الى الدفاع عن شرف الانسان لا يمكن أن يعيش في وجدان الانسان . وعظمة الانسان ليست فى نوعية السلاح الذى يستخدمه فى الدفاع عن شرفه بل فى اصراره على المحاولة التى يمكن أن تقضى على حياته فى نهاية الأمر .

ولذلك تتمثل القضية عند مالرو فى الدفاع عن شرف الانسان وكرامته ، وهى المهمة الملقاة على عاتق أى أدب راق بصفة عامة وعلى شخصيات مالرو بصفة خاصة ، هذه الشخصيات التى تستمد شرفها وكرامتها من جهادها ضد الفوضى والانحلال فى حياة الانسان والمجتمع والكون كله . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن مبدأ سياسى معين ، أو عن شعار براق من شعارات عالمنا المعاصر ، ولكنه يحارب لينقذ شرف الانسان . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة . فالوجود الانسانى بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة وبالتالى فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو على أنه ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

أما الأديب الأسبانى فدريكو جارثيا لوركا فقد اهتم بموقف المرأة الأسبانية من المفهوم التقليدى السائد للشرف . فى مسرحية « الزفاف الدامى » (١٩٣٣) توجد امرأتان : أم عفية شديدة فقدت زوجا وابنا ولم يبق لها إلا ولد واحد ، وفتاة وحيدة مع أبيها فى مزرعة نائية عن العمران ، يضطرب صدرها بحب حبيس لم ينته بالزواج . ويتقدم لخطبتها الولد الوحيد الباقى للأم التى ذكرناها ، فتقبل الزواج منه لتهرب من غرامها المتفجر داخلها وتزف بالفعل إلى عريسها ، لكن عاشقها القديم لا يزال يحوم حولها حتى يضل عقلها

فتهرب معه ليلة الزفاف ، وتنتهى المأساة بأن يقتل الرجلان أحدهما الآخر ، وتظل هى والأم الثكلى وجها لوجه فى مشهد بالغ العنف والغرابة ، ينزل عنده الستار .

وقد يبدو غريبا أن العروس تحاول أن تثبت بعد كل ما فعلته أنها امرأة شريفة ، وهى تقسم أنها طاهرة لم يطلع أحد على بياض صدرها ، وأن الذى أصابها جنون أضل رشدها أو عاصفة عاتية انتزعتها من بيتها ، ولكنها استطاعت أن تتماسك وتحافظ على شرفها ، وهى ترجو أم زوجها أن تقتلها وأن تقسو فى قتلها قدر ما تستطيع ، ولكن الأم ترفض ، لأن الكارثة التى نزلت بها قوضت قواعد العالم الذى عاشت فيه ، فلم تعد تحفل لانتقام أو تحس بالرغبة فيه .

وهذا الحوار الملتهب بين المرأتين تجسيد حى لمفهوم لوركا وغيره من الأدباء الأسبان عن المرأة الأسبانية . إنها رمز لخصال الشرف والكرامة والكبرياء وبلورة لقوة النفس والجسد . وهذا هو المحور الذى يدور حوله معظم مسرحيات لوب دى فيجا وكالدرون دى لاباركا وغيرهما من الأدباء الذين منحوا المسرح الاسبانى كيانا قائما بنفسه له خصائصه ومميزاته .

أما برنارد شو فقد وجد فى المجتمع الذى يجبر المرأة على بيع شرفها مجتمعا لا شرف له على الاطلاق . ولذلك لم يوجه أصبع الاتهام إلى العاهرة بل صوبه إلى المجتمع وظروفه التى تساعد على ايجادها . ففى مسرحية « مهنة مسز وارين » (١٨٩٤) يضع برنارد شو عبء اللوم كله على ظهر جمهور النظارة فى حين خرجت العاهرة من هذه المعمعة غير ملومة وحرة من كل اتهام . ولقد قدم شو مشكلة الدعارة لأول مرة على المسرح على أساس أنها عمل منظم وبارد لا دخل لاعتبارات الشرف فيه . واتفق معظم النقاد على أن مسرحية « مهنة مسز وارين » ليست سوى هجوم شو الصريح على الدعارة التى تمارسها النساء الفقيرات حتى يستطعن سد رمقهن ، ولكن من يدرس مسرح برنارد شو ونظرته المحددة تجاه المجتمع يدرك أن لهذه المسرحية معنى أعمق من هذا لأن شو يعتقد أن محترفات الدعارة أو اللاتى يتجرن فيها لسن الوحيدات اللاتى تلوثن بها ، لأنه يوجد فى المجتمع الرأسمالى المستغل أنواع كثيرة وأنماط مختلفة من الداعرين والداعرات وليس كلهن من النساء . يقول شو فى مقدمته للمسرحية :

« إن الأرباح التى تعود على مسز وارين من مهنتها لا تقتسمها مسز وارين مع سير جورج كرفتس فقط بل يشترك معهما فيها أصحاب البيوت التى تدار لهذا الغرض والصحف التى تعلن عنهن بطريقة أو بأخرى ، والمطاعم التى يتناولن فيها طعامهن . بالاختصار كل الحرف والمهن التى تترددن عليها كزبائن . وليس ثمة ضرورة لذكر الموظفين العموميين ونواب الحكومة الذين يجبرون على السكوت والتغاضى عن مهنتهن وذلك بالتواطؤ والاغراء والفساد أو بالتهديد وابتزاز الأموال . أضف إلى هذا أصحاب الأعمال الذين

يمنحون النساء أجورا زهيدة فى شركاتهم وأصحاب الأسهم والسندات الـذين يعتمدون عليهن ، مما يجبر النساء على احتراف الدعارة . (يمكنك أن تجـد هؤلاء الناس فى كـل مكان ، حتى على منصة القضاء وفى أعلى الرتب والمناصب فى الدولة) وبهذا توجد طبقة قوية وضخمة ذات امكانات مادية هائلة وحافز قوى يدفعها إلى حماية مهنة مسز وارين » .

ويعتقد شو أن المرأة هى التى تقاسى من مساوىء الرأسمالية المستغلة وليس هؤلاء الشركاء من الرجال الذين يستفيدون من حرفتها . فهى المطعونة فى شرفها وكرامتهـا ، والمهددة بالأمراض والعلل ، والقلقة على حياتها ومستقبل أولادها ، لأنه فى اليـوم الذى يذوى فيه جسدها لن تجد سوى التسول أو الجنون أو الموت . أما باقى الشركاء فيستأنفون استغلال غيرها من البائسات الفقيرات اللاتى لا زلن يملكن من الأ جساد ما يسد فوهة هذه التجارة الرهيبة وما يسد رمقهن فى الوقت نفسه . وفى مجتمع مثل هذا لا يوجد الشخص الذى يستطيع الهروب من الدعارة ، فـاذا لم يبع الـرجال أجسـادهم فانهم يتـاجرون فى أفكارهم وأرواحهم . ويضرب شو مثلا بالمحامى الذى يبذل ما فى وسعه للحصـول على براءة موكله برغم اقتناعه فعلا بأن موكله مجرم ويستحق العقاب ، والطبيب الذى يطيل فى علاج مريض برغم ايمانه بعدم جدوى العلاج لأن حالته ميئوس منها ، وذلك للحصول على أكبر قدر من المال ، ورجل الاعلان الذى يدعى أن ما يعلن عنه هو أحسن ما توصل اليه العقل البشرى مع تأكده من أن العقل البشرى لم يصل إلى أسوأ من هذا ، وكاتب الحسابات الذى يتلاعب بحسابات الشركة ، والصحفى الذى يكتب عن الاشتراكية ومحاسنها بينما ينهل من منابع الرأسمالية المستغلة الملوثة ، والسياسى المحترف الذى يقف فى صف حزبه بصرف النظر عما إذا كان الحزب يقف فى جانب الصواب أم ضده ، وغير ذلك من الأمثلة الدالة على دعارة الرجال التى قدمها لنا شو فى كتابه « دليل المرأة الذكية » .

إن الشرف قيمة انسانية لا تتجزأ ، فشرف الجسد لا ينفصل عن شـرف الكلمة أو شرف المهنة أو شرف الفعل . . الخ ولذلك يؤكد شو أن دعارة العقل والفكر أكثر خسة ودناءة من دعارة الجسد لأنها تعد أعظم خيانة لأقدس ملكة وموهبة يملكها الانسان ، لأن بيع الجسد لا يعنى بالضرورة افساد استعماله ، ذلك أنه لا يوجد من يستطيـع أن يدين العاهرة نيل جوين لبيعها جسدها مثلما يدين يهوذا الاسخريوطى لبيعه روحه .

وقد سار أرثر ميللر فى نفس الاتجاه عندما كتب مسرحية « كلهم أولادى » (١٩٤٤) التى جسدت نموذج جوكيلر تاجر الأسلحة الفاسدة ، الذى جمع ثروته الطائلة من الطائرات التى أنتجها وتسببت فى مقتل واحد وعشرين طيارا فى سن ابنه لارى الطيار الذى انتحر عندما عرف بفضيحة أبيه . أما إبنه الثانى كريس فيقول : « كنا فى الميدان نطلق النار على كل من يسلك سلوك كلب دنىء ولكن الشرف هناك كان شيئا له معناه . . . أما هنا ؟ فى

هذا البلد ، بلد الكلاب الفخمة الضخمة فان المرء لا يحب من عداه بل إنه يأكل لحمه . هذا هو المبدأ الوحيد السائد بيننا . إننا نعيش فى حديقة حيوانات » .

فى مسرحية « بيكيت » أو « شرف الله » التى كتبها الأديب الفرنسى جان أنوى عام ١٩٥٩ ينهض الشكل على مضمون تاريخى يدور حول العلاقة أو الصراع الذى دار بين كبير الأساقفة توماس بيكيت والملك هنرى الثانى ملك انجلترا . فقد اعتبر بيكيت أن جوهر مهنته الدينية يكمن فى الدفاع عن شرف الله ، وفى سبيل تحقيق هذا الهدف السامى المقدس لا يمكن أن يسمح لأية عقبة أن تقف فى سبيله حتى لو كانت صداقته الوطيدة للملك ، وحتى لو ضحى بحياته . وكان ت . س . اليوت قد عالج نفس المضمون من قبل فى مسرحية « جريمة قتل فى الكتدرائية » ١٩٥٥ ، لكن أنوى ركز على مفهوم الشرف فى مسرحيته ، ولم يحاول أن يحيط بطله بهالة مثالية غير مقنعة ، بل ترك الأحداث تطور شخصيته تطورا طبيعيا . فقد رأينا رئيس الأساقفة انسانا بسيطا يحب فتاة ، ويصادق الملك ، ويغار منه ، ويبحث عن نفسه ، ويعذبه أنه لا يجد ذاته . ويقودنا أنوى فى رحلة طويلة عبر نفسيه بطله ، التى تتكشف أمامنا أعماقه من خلال تصرفاته الصغيرة . وتنتهى الرحلة بأن يكتشف هذا الانسان نفسه ، ويدرك الاحترام الذى فقده لنفسه ، ويرى الشرف الذى سيعيش من أجله . هذا الطريق هو الرفض ، أن يقول لا لما يعتقد أنه خطأ ومتعارض مع جوهر العقيدة الصحيحة . ويدفع حياته ثمنا لدفاعه عن هذا الشرف العظيم ، وبموته يصبح قديسا . وتمنحه كلمة الرفض كل القوة التى تزلزل له عرش الملك وتجعله يلجأ الى قبره عاريا يستغفره ويسأله السلام .

ويبدو أن اهتمام الأدب العالمى بمفهوم الشرف يرجع الى طبيعة الأدب نفسه ، بحيث يقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن وجود المعنى مهم للبشر ، وهو أمر يكتشفونه كلما كانت الحياة عندهم فاقدة للمعنى . إن الفن كله طوق نجاة ينقذنا من بحر اللامعنى ، وهذه خدمة انسانية جليلة ، وعلى الأخص فى عصرنا الراهن . فاذا انقذنا الفن على هذا النحو ، فاننا نكتشف كرامتنا الشخصية من جديد ، ومن خلالها نستطيع اكتشاف الكرامة فى الآخرين ، كرامة الحياة الانسانية وشرفها فى حد ذاتها . واحساسنا بالشرف الانسانى لا بد أن يرتبط بالاحساس البديع الذى أسماه جيته « شرف المعنى » .

١٦ - الشيطان

تنقسم الكتابات التى دارت حول الشيطان الى ثلاثة أنواع : النوع الأول يتمثل فى كتب الدجل والشعوذة التى تعالج نظريات السحر الأسود وتطبيقاته ، والنوع الثانى يلقى الأضواء على دور الشيطان فى حياة الناس وكيف يوقع بهم فى براثنه ، أما النوع الثالث فهو كل انجازات الابداع الأدبى التى جسدت المواجهة بين الانسان والشيطان سواء أكان ذلك على شكل فكرة فى قصيدة ، أو صراع درامى فى مسرحية أو رواية .

وغالبا ما يتميز النوع الأخير بوقوع الانسان تحت سطوة الشيطان الذى يستغل ثغرات الضعف البشرى فيه من طموحات وشهوات تفقده المقاومة أمام طريق الشر . ينطبق هذا المعيار على مسرحية الكاتب الاسبانى كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٨١) « الساحر الضال » ، ومسرحية الانجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) « دكتور فاوستس » ، ورواية الفرنسى تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) « ألبيرتس » . وقد تركت هذه الأعمال بصماتها واضحة على معظم الأعمال التى تلتها والتى سارت على النهج نفسه ، أى النهج الذى يتتبع وقوع الانسان فى براثن الشيطان ، أو الذى يبلور محاولة الانسان البحث عن الطريق إلى السماء . ولذلك فالغلبة فى النهاية لعنصر الخير كما فى قصة الأديب الأمريكى ستيفن فنسنت بينيه (١٨٩٨ - ١٩٤٣) « الشيطان ودانيال ويستر » التى كتبها عام ١٩٣٧ وتحكى قصة الفلاح جابيز ستون الذى باع روحه للشيطان ، وعندما يأتى الشيطان ليتم الصفقة ويقبض روحه ، يهرع المحامى العظيم والخطيب المصقع دانيال ويستر للدفاع عنه وانقاذ روحه بفصاحته النادرة فى مواجهة المحلفين الذين اجتمعوا لاصدار الحكم . ولا شك أن بينيه كان متأثرا بالمضمون القديم القادم من الأدب الأوروبى ، لكنه نجح فى تطعيمه بالروح الأمريكى الفوكلورى الذى يتجلى فى التفاؤل بانتصار الانسان فى معركته مع الشيطان .

وهو التفاؤل الذى لمسناه من قبل فى كل من مسرحية « دكتور فاوستس » لمارلو ، ورواية « فاوست » لجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) فعلى الرغم من المصيبة التى تقع على رأس البطل فى مسرحية مارلو ، فان عنصر الخير يسود فى النهاية بعد أن دفع فاوستس ثمن بيع روحه للشيطان . كذلك لم يركز جيته فى « فاوست » على انقياد بطله للشيطان أو مفيستوفيلس الذى يبدو مهزوزا فى مواقف ليست قليلة . ولذلك إذا كان مضمون هذه الأعمال يعتمد على سيطرة عنصر الشر ، فانه يهدف فى النهاية إلى انتصار عنصر الخير .

لكن هذا لا ينفى وجود أعمال أدبية وجد مؤلفوها اثارة خاصة فى عنصر الشر فى حد ذاته بحيث لم يلقوا أى بصيص من الضوء على جانب الخير . وغالبا ما نجد هذا الاتجاه عند الأدباء الذين أغرموا بأعمال الرعب التى تكثف الظواهر الشيطانية الكامنة فى الشخصيات والمواقف . ففى الأدب الأمريكى مثلا تبدو قصص الرعب التى كتبها إدجار ألان بو تجسيدا مخيفا كابوسيا لفكرتنا المجردة عن الشر والشيطان . وفى الأدب الانجليزى كانت قصة « الراهب » لماثيو جريجورى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) نموذجا للرواية القوطية الزاخرة بالاغتصاب ، والجريمة ، والسحر ، والاعتداء على المحارم ، والمبالغة فى اثارة الرعب وقوى الشر . وقد اعتبر النقاد الراهب الفصيح أمبروزيو نمطا من الأنماط التى اكتسبت ملامحها من شخصية فاوست . كذلك فان رواية « الايطالى » لمسز رادكليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) تتخذ من دير منعزل تجسيدا لمفهوم الرعب والطلاسم والأجواء المظلمة عند قراء القرن الثامن عشر .

أما الأدباء الفرنسيون الذين أعجبوا بادجار ألان بو وتأثروا بأجوائه المرعبة مثل بودلير وبعض معاصريه من أمثال فيلييه دى ايل آدم ، وهايسمان ، وباربى دى أورفيلى ، فقد تطرفوا فى تصويرهم للشر لدرجة أن القارىء قد يلمس اعجابهم الخفى بألاعيب الشيطان وأحابيله . ولم يكن هذا الاعجاب يعنى اعجابا بالشر فى حد ذاته ، بل كان هدفهم بلوغ أقصى حدود الاثارة وتخليص القراء التقليديين من تراكمات الفكر البورجوازى المتعفن ورواسبه التى تحولت الى أصنام لا تمس للقداسة الوهمية المحيطة بها . وقد عرف هايسمان هذا العنصر الشيطانى فى الأدب بأنه وسيلة حاسمة لا دانة العقم والجدب واعلان لكراهية ونبذ الصغار .

وهذا هو المفهوم الذى اتبعه برنارد شو ــ الى حد ما ــ فى مسرحية « تلميذ الشيطان » التى أوضح فيها أن التقاليد البالية والمظاهر الزائفة جعلت الناس عاجزين عن التفريق بين الجوهر والمظهر . فمثلا يتصرف ديك دادجون على أساس من مشاعره التلقائية وأحاسيسه الصريحة الواضحة دون أى اعتبار للأفكار التقليدية المتحجرة ، فما كان من المجتمع إلا أن إعتبره تلميذا للشيطان . وقد انعكس هذا على علاقته بأمه سجينة مثلها العليا الكاذبة . ذات مرة حاول ديك أن يناقشها فى أمور الدين والدنيا فأمرته فى التو والحال أن يخرس ويغلق

فمه الذى ينضح بالكفر والضلال ، وصرخت فى وجهه قائلة : « لن أحتمل منك أكثر من ذلك . أترك منزلى فى الحال » . لكننا نكتشف فى نهاية المسرحية أن ديك دادجون كان أكثر الشخصيات ايمانا ورسوخا فى العقيدة . فقد أثبت أن الايمان أفعال وتصرفات وليس مجرد أقوال وشعارات . ورب انسان يبدو عليه الكفر والضلال فى نظر المحيطين به ، لكنه فى أعماقه راسخ العقيدة والايمان . فالايمان فى حقيقته جوهر وليس مظهرا على الاطلاق .

لقد أراد برنارد شو استغلال العنصر الشيطانى فى مسرحيته لفضح المرائين التقليديين الذين يظنون أنهم بلغوا قمة الايمان ، فى حين أنهم لا يعرفون منه سوى المظاهر والقشور ، بل يمنحون أنفسهم حق اتهام الآخرين بالكفر والالحاد ، أى يقومون بادانتهم ناسين أو متجاهلين أنه ليس من حق بشر أن يدين أخاه أو حتى عدوه ، لأنه بذلك يتدخل فى المشيئة الالهية . لذلك نرى فى « قصص شيطانية » لباربى دى أورفيلى ، و« قصص قاسية » لفيلييه دى ايل آدم ، و « الحضيض » لهايسمان ، تعرية كاملة لعناصر الشر وان كانت تبدو — فى بعض الأحيان — للقارىء المتعجل اعجابا بالحيوية المتدفقة الكامنة فى هذه العناصر . وحتى لو وجد هذا الاعجاب فانه يؤكد رغبة الأديب فى أن تمتلك عناصر الخير مثل هذه الحيوية حتى تستطيع مواجهة الشر والتغلب عليه .

هذه الحيوية الكامنة فى الشر تتجسد فى ديوان بودلير الشهير « أزهار الشر » . ففى قصيدة « الشيطان » أو « مصاصة الدماء » يوضح بودلير كيف تدفع عناصر الشر الانسان الى حتفه كأنها القدر الذى لا مهرب منه . والشر يكمن داخل الانسان قبل أن يوجد خارجه ، ولذلك فان معركة الانسان ضد الشر هى معركة مع نفسه وشهواته وغرائزه أولا وأخيراً . يقول بودلير :

أنت يا من كطعنة الخنجر
نفذت الى قلبى المتوجع
انت يا من بقوتها
أقبلت مجنونة نحوى ، لتتخذى من عقلى المستخذى سريرك وملكك .
أيتها المرذولة التى ارتبطت بها
كالمحكوم عليها بقيد من حديد
كالمقامر مشدود الى مائدة اللعب
كالسكير الى الزجاجة ، كالهوام الى الجيفة
كونى ملعونة ، أيتها المرذولة
ناشدت السيف القاطع
أن يمكننى من حريتى
وأهبت بالسم الناقع

أن ينتشلنى من جنبى ونذالتى
لكن ــ وا أسفاه ــ فالسيف والسم
قابلانى بازدراء وقالا لى :
لست أهلا للخلاص من عبوديتك المرذولة
أيها المأمون لو خلصتك جهودنا
من مملكتك اللعينة
لأ عادت قبلاتك الحارة المحمومة
الحياة الى جثة شيطانك » .

ويبدو أن بودلير ورفاقه قد وجدوا أن الفكر التقليدى فى الأدب قد فقد القدرة على تحريك الجمهور وهزه من الداخل ، ولذلك لجأوا الى الأفكار والأحاسيس التى تصدم القراء حتى لو أدت الى رفضهم اياها . لكن الرفض فى حد ذاته لابد أن يغير فى داخلهم شيئا ما . فقد تعود كل الناس لعن الشيطان وسيرته لكن هذا على مستوى القول فقط ، أما على مستوى الفعل فمعظمهم ينفذ ارادته وينهل من ينبوع شهواته وغرائزه . ولذلك من الصعب التفريق بين عناصر الخير والشر فى أعمال هؤلاء الأدباء لأنها متشابكة داخل نسيج معقد يصور أدغال النفس البشرية بكل ما تحويه من صراعات وحشية وتطلعات سامية ، بحيث لا نعرف للأديب رأيا محددا تجاه هذه الصراعات والتطلعات ، مما جعل بعض النقاد من معاصريهم يتهمونهم بأنهم من عبيد الشيطان وأتباعه الذين يسعون الى رفع لواء الشر والالحاد . وربما كان لهؤلاء النقاد الحق فى بعض الأحيان لميل هؤلاء الأدباء الى التطرف ، لكنهم لم يتعبدوا فى محراب الشيطان ، بدليل أن صورة الخاطىء الساعى الى التوبة والخلاص كانت تتردد من حين لآخر فى أعمالهم .

ومن الواضح أن صورة الشيطان لم تتبلور فى الأدب الا على أساس صورته التى وردت فى الانجيل من قبل . ولذلك من الصعب تتبع ملامح هذه الصورة فى الأعمال الأدبية التى ألفت قبل الميلاد . وكانت المسرحيات الأخلاقية التى عرفتها العصور الوسطى المتأخرة وخاصة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد حاولت ابراز صورة الشيطان على المسرح كنوع من اظهار بشاعته وتقديم عظة دينية للجمهور بأسلوب شبه درامى . وقد تراوحت هذه المسرحيات بين الدراما الجادة وشبه التاريخية التى تقدم المعجزات والمواعظ وبين المشاهد الساخرة الخفيفة . لكنها تعتمد بصفة عامة على مناظرة جدلية بين الشخصيات الرمزية الدينية التى تجسد الفضائل والأخلاق فى مواجهة الرذائل والخطايا التى تصاحب الانسان عادة حتى قبره .

من هذا المنطلق بدأت شخصية الشيطان تقوم بدور فعال فى مجال الدراما مثلما فعل كريستوفر مارلو فى « دكتور فاوستس » وهى المسرحية التى تركت بصماتها واضحة على كل

الأعمال التى تناولت المضمون نفسه فيما بعد . وقد استند هذا المضمون الى أسطورة كانت معروفة فى أوروبا فى ذلك الوقت ويرجع أصلها الى التراث الألمانى لأن بطلها ومكان أحداثها كانا فى بلدة فيرتنبرج بألمانيا . وكان مارلو أول أديب صاغ هذه الأسطورة فى مسرحية ، ثم تلاه الأديب الألمانى جيته الذى صاغها شعرا فى مسرحية كبيرة يستغرق عرضها حوالى خمس ساعات . وقد اقترنت مسرحية « فاوست » باسم جيته لأنها من أكبر الأعمال الأدبية التى أنجزها ، ولأنها ترجمت الى عدة لغات منها الانجليزية حين ترجمها الشاعر الانجليزى وولتر سكوت . ثم ظهرت نفس القصة بالفرنسية عندما كتبها الشاعر الفرنسى بول فاليرى (١٨٧١ - ١٩٥٤) . كذلك تناولها أدباء آخرون بمعالجات مختلفة مثل ليسنج ولينو وهاينه وستيفن فيليبس وغيرهم .

وكان مارلو قد تناول الأسطورة كما هى تقريبا فلم يغير منها الا قدرا قليلا . وهى تدور حول حياة أستاذ فى جامعة فيرتنبرج الألمانية يدعى دكتور فاوست . وكان كبقية المثقفين والعلماء فى عصره مهتما بتحويل النحاس الى ذهب ، ولكن تجاربه لم تصل الى نتيجة . وكانت أطماعه المالية وتطلعاته الى الجاه والقوة والسلطان لا حدود لها . وحدث أن زاره فى ذلك الوقت أحد خدام إبليس واسمه مفيستوفيلس ، وكانت مهمته توسيع ملك إبليس بشراء أرواح الناس بالاغواء ، وأقنع فاوست أن يبيع روحه لابليس مقابل أن يتمتع بالجاه والسلطان والقوة والثروة لمدة أربع وعشرين سنة . وبالفعل تم توقيع العقد بدم فاوست ، ووضع مفيستوفيلس نفسه فى خدمة فاوست بحيث صار يجلب له ما يشاء من مال وقوة ونساء وكل ما يشتهيه . لكن فاوست كانت تراوده نزعتان طوال المسرحية : واحدة تجاه الخير تغريه بأن يبطل العقد بينه وبين ابليس ، وأخرى تجاه الشر ليستمر فى متعته الفائقة ومقابل ذلك يذهب الى الجحيم . لكنه فى النهاية لا يستطيع أن يبطل العقد وينتصر الشر وتأتى لحظة النهاية عندما تدق الساعة الثانية عشرة ويموت فاوست وتذهب روحه الى الجحيم .

وفاوست عند جيته لا يختلف عن هذا كثيرا الا فى شىء واحد لكنه مهم ، وهو أنه وقع فى حب فتاة اسمها مارجريتا عانت الأمرين كلما وقع فاوست بين شقى الرحى : الخير والشر . ولذلك فالثمن الذى دفعه فاوست عند جيته لبيع روحه للشيطان لم يكن مجرد حياته ، بل شاركته مارجريتا فى دفع الثمن من خلال معاناتها دون ذنب جنته . وفى الواقع فان مسرحية جيته لا تمثل الآن على المسرح لأنها عبارة عن دراما غنائية ، أى أنها مجرد شعر مسرحى وليست مسرحا شعريا . أما تراجيديا مارلو « دكتور فاوستس » فهى التى كانت ولا تزال تمثل حتى الآن لأن الجانب الدرامى فيها هو الأساس فى حين يبدو الشعر فيها ثانوى الأهمية . كما أنها كانت أول معالجة تراجيدية لهذا المضمون الشائع .

ففى العصور الوسطى كانت الكنيسة تقدم مسرحيات هزلية عن موضوع فاوست ، يبدو فيها رجلا ساقطا يتحدى القدرة الالهية ويحاول أن يثبت أن الاقبال على الدنيا وطلب الجاه والسلطة بل والمعرفة هو الأساس . وكان مؤلفو هذه المسرحيات يجسدون فى هذه الشخصية القلقة المضطربة مفهوم الكنيسة للشيطان ، لذلك كانت شخصية موضع السخرية والهجاء لغرور الانسان وكبريائه الكاذب ، ثم القائه فى الجحيم نتيجة لتهجمه على القدرة الالهية . ولكن لأول مرة فى تاريخ أوروبا ظهرت معالجة موضوع فاوست عند مارلو فى صورة مأساة . وكان معنى هذا أن كريستوفر مارلو أحال فاوست من مجرد مسخة مثير للضحك والرثاء الى بطل تراجيدى مثير للعطف والشفقة لسقوطه .

ويبدو أن الروح الفاوستية كانت مغرية للأدباء الانجليز بدليل أنها استمرت من كريستوفر مارلو حتى الروائى والناقد المعاصر سى . إس . لويس (١٨٩٨ - ١٩٦٣) الذى كتب فى عام ١٩٤٣ رواية « بيريلاندرا » التى نرى فيها شيطانا جديدا يغوى حواء جديدة ولكن فوق كوكب الزهرة هذه المرة . وقبل ذلك بعام كتب لويس كتابا بعنوان « مراسلات سكروتيب » يجسد عالما خياليا يعيش فيه شيطان يدعى سكروتيب ويقوم بتبادل الخطابات مع ابن أخيه وورم ورد ، ناصحا إياه بالأسلوب الذى يمكنه من اغواء البشر حتى يقعوا فى براثن الخطيئة .

أما الأدب الأمريكى فكان أكثر الآداب احتفالا بالشيطان . ويحلو لبعض مؤرخى الأدب الأمريكى القول بأن الشيطان نزح الى أمريكا مع ركاب سفينة « ماى فلاور » الذين كانوا بمثابة أول مهاجرين الى القارة ، ومنذ ذلك الوقت وهو فى صراع مستميت مع المتطهرين الذين انتشروا من مستعمرة الى أخرى ، ومن ولاية إلى أخرى . وقد كتب كوتون مادز عام ١٦٨٢ كتابه « مناقشات حول عجائب العالم الخفى » الذى أوضح فيه بحسم أن وجود الشيطان شىء لا يشك فيه أحد سوى الواقعين تحت تأثير الشيطان ونفوذه فعلا أما الذى ينكر وجود الشيطان فلا بد أن يكون فكره هذا صادرا عن جهل وانغماس فى الأمور الدنيوية أسوأ من السلوك الشيطانى ذاته . وكان كوتون مادز يخشى أن يكون الشيطان قد كون شبكة مرعبة من الساحرات تغطى البلاد كلها . كما اكتسب الشيطان ألقابا أمريكية مثل سكراتش العجوز ونيك العجوز وغير ذلك من الاسماء التى كانت اللعنات تنهال عليها فى الصلوات الجماعية والاجتماعات الدينية .

وكثيرا ما جعل الأدباء الأمريكيون الشيطان شخصية هامة فى قصصهم . من أشهر هذه الأعمال قصة واشنطن ايرفنج « الشيطان وتوم ووكر » ١٨٢٤ التى تحكى تفاصيل مباراة أو مسابقة بين الشيطان الذى يتوقع تنفيذ شروط عقده وبين توم الذى يحاول التخلص من هذه الورطة بقدر الامكان ، لكن الشيطان ينتصر طبقا لبنود العقد المميت . كذلك قام الشيطان بدور حيوى فى قصص إدجار آلان بو مثل « الصفقة الضائعة » ١٨٣٢ ، و « دوق

الأومليت » فى العام نفسه والتى قام فيها الشيطان بدور مقامر معرض للخسارة ثم « الشيطان فى المنارة » ١٨٣٩ التى يبدو فيها الشيطان شخصا صعب الإرضاء ومتأنق فى ملبسه ومسلكه برغم تفاهته وضآلته .

أما الروائى نثنائيل هوثورن فقد كتب فى عام ١٨٥١ قصة « الشيطان فى المخطوطة » التى تحكى زيارة الشيطان الى بطلها الذى قرر هجر مهنة المحاماة الى تأليف القصص مبتدئا بكتابة رواية عن الشيطان كما ظهر فى تقاليد التراث الأمريكى وكتابات الذين مارسوا السحر والشعوذة . لكن الشيطان يظل أسير المخطوطة التى يرفضها أكثر من سبعة عشر ناشرا وعندما يستسلم المؤلف لليأس يقذف بالمخطوطة فى النار ، لكن الشيطان يقفز مع أحد ألسنة النار المشتعلة ويشعل النار فى المدينة كلها .

وفى عام ١٨٧١ كتب فردريك بيتشر بيركنز قصة « الذين حيروا الشيطان » التى يتميز فيها البطل بمهارة فائقة تجعله يدس بندا فى عقده مع الشيطان ، ينص على عدم ايذائه فى جسده وروحه عند انتهاء فترة التعاقد المحددة ، فى حالة عجز الشيطان عن الاجابة على ثلاثة أسئلة . وينجح الشيطان فى الإجابة على السؤال الأول الذى يدور حول المصير المقدر سلفا والارادة الحرة ، ثم يتمكن من الاجابة عن السؤال الثانى عن ادعاء العلم الحديث أن الروح فانية . فى هذه اللحظة تدخل زوجة البطل وتلقى بالسؤال الثالث على الشيطان قائلة : اين المقدمة والمؤخرة لهذه ؟ ! وتقدم له قبعتها المستديرة . ويجد الشيطان نفسه عاجزا عن الاجابة فيخرج غاضبا من النافذة وسط عاصفة رعدية .

وفى عام ١٨٩٨ كتب مارك توين قصة « الغريب الغامض » التى تعكس الروح القدرية والتشاؤمية التى سيطرت على مارك توين فى نهاية حياته . تدور أحداث القصة فى ايسلدورف فى النمسا عام ١٥٩٠ ، ويرويها صبى مراهق يجلس على منحدر تل مع اثنين من أصدقائه ، ويحدث أن يقابلوا شابا أنيقا وسيما مهذبا فى كلامه وسلوكه وتتوطد أواصر الصداقة بينهم . ثم نكتشف أن هذا الشاب هو الشيطان بعينه وأن اسمه على الأرض هو فيليب تروم . ويصغى الصبى بآذان مفتوحة للأفكار الغريبة التى يثيرها الشيطان والتى يجد لها صدى فى نفسه نتيجة لمعاناته السابقة من ظروف الحياة وحوادث احراق الساحرات ويدمغ الشيطان الأخلاقيات بأنها السبب فى الحروب والمظالم التى تحيق البشر . ومن هذا المدخل الانسانى الخبيث يبدأ الشيطان فى إغراء الصبية واقناعهم بعدم وجود الجنة أو الجحيم ، ثم يظهر عطفه المزعوم بقتله صبيا كسيحا ميئوسا من شفائه ، ويصر على أن كل شىء يراه الصبية مجرد وهم . وعندما يقع الصبية فى الحيرة الكاملة ويتأرجحون فى الهوة الفاصلة بين الشك واليقين ، يختفى الشيطان بعد أن يتأكد من وقوعهم ضحايا لإغوائه . ومن الواضح أن مارك توين أراد بهذا تجسيد الدور الذى يلعبه الشيطان فى حياة الانسان ، والمحصلة النهائية الناتجة عن استسلام الانسان للشر .

والشيء الجدير بالملاحظة أن معظم الأعمال الأدبية التى اتخذت من الشيطان بطلا أو شخصية رئيسية لم تخرج كثيرا عن الإطار العام لقصة فاوست القديمة . إنها قصة غواية الشيطان للانسان الذى يقع ضحية لها نتيجة لطموحاته وشهواته الكامنة داخله ، والتى تدفعه إلى توقيع العقد المميت . وكل هذه القصص تنويعات درامية على القصة التى وردت فى الكتب السماوية والتى دارت حول قصة غواية الحية لحواءالتى قدمت بنفسها التفاحة إلى آدم ليأكلها برغم معرفتهما بتحريمها عليهما . وكانت النتيجة أن طردا من الجنة وحكم عليهما بالعيش فى الأرض بكل ما تخبئه لهما من معاناة ومتاعب وآلام . لقد كتب عليهما أن يدفعا ثمن معصيتهما للارادة الالهية ، عندما سول لهما كبرياؤهما الحصول على المعرفة الشاملة بما كان وبما سيكون . وكأنهما بذلك قد وقعا نفس العقد المميت الذى وقعته مع الشيطان كل الشخصيات التى وقعت ضحية لغوايته فى الأعمال الأدبية التى تميزت بهذا المضمون الفاوستى .

١٧ - العدالة

تلعب العدالة الحقيقية دورا لا يمكن انكاره فى نشاط الإنسان وحركة المجتمع . وإذا كانت الطبيعية البشرية تنطوى على شهوة الانتقام ، فإنها تنطوى على شهوة للعدالة أيضا . ولكن من سوء حظ البشرية أن الشهوة للعدالة لا تكشف عن نفسهـا بالالحـاح أو القوة ذاتها . ومع ذلك سجل التاريخ مواقف بارزة لا تنسى تجلت فيها العدالـة الإنسانيـة . والمشكلة تكمن فى أن الكثير من الناس لا يأبهون كثيرا للعدالة كقيمة مجردة مطلقة لابد أن تسود عالمنا الكبير ، ولكنهم يعلقون عليها أهمية كبرى إذا ما مست حياتهم الخاصة من قريب أو بعيد .

ويرغم شحوب العدالة فى حياة الناس ، ويرغم أننا لم نر أبدا المجتمع العادل عدالة مثالية فوق هذه الأرض ، فقد استطاع خيال الأدباء أن يتمثل فكرة العدالة كأساس وطيد للحفاظ على انسانية الإنسان ، فلابد من ملاءمة العقاب للجريمة كحد أدنى لتحقيق هذه العدالة ، أى شريعة « العين بالعين » المشهورة فى « العهد القديم » . ولكن الأعمـال الأدبية لم تقف عند هذا الحد ، بل أوضحت أن الإنسان النبيل هو من يصـل بالعـدالة الانسانية إلى قمم الغفران ، بدلا من تضييع وقته وإهدار انسانيته فى سفوح الانتقام الذى قد يقضى عليه بعد أن يقضى على عدوه تماما . فالانتقام نار تأكل صـاحبها إذا لم تجـد ما تأكله .

وفى المأساة الاغريقية تبدو العدالة الانسانيـة وكأنها تختلف أو تتنـاقص مع العـدالة الكونية . فعدالة الآلهة لا تخضع لمقـاييس التفكير الإنسـانى ، بل تخضـع لقوانـين ذاتية غامضة ، مما يجعلها تبدو عدالة ظالمة غاشمة لا تأبه بمعايير الإنسـان ولا تترفق بضعفه وقلة حيلته . وغالبا ما تنبع المأساة عندما يسخط الإنسان على عدالة الآلهة أو ظلمها كما يعتقد ، أو عندما يستميت البطل التراجيدى فى الدفاع عن مبدأ انسانى لا تعبأ به الآلهة . ومع كل

هذا الظلم أو اللامبالاة التى قد تبدو من الآلهة تجاه قضايا البشر ، فإن مشاهدى المأساة يتوحدون تماما مع الأبطال فى مواجهتهم للآلهة بلا أى خوف من بطشهم .

فمثلا يتعاطف المشاهدون مع انتيجونى الأميرة المضطهدة التى واجهت كريون مواجهة مميتة فى مأساة سوفوكليس دفاعا عن التزامها الأدبى والأخلاقى المقدس تجاه أخيها ، لدرجة أن كريون يأمر بحبسها فتهلك وهى فى ريعان شبابها وقبل أن تنعم بالحب الذى هو حقها . ولكن الآلهة لا تعبأ بهذا الحق الطبيعى الذى كفلته بنفسها للبشر . ذلك أن كريون يحكم من منطلق صلاحياته وبوحى من وعيه السياسى بادارة شئون البلاد . ولكن مهما كانت صلاحياته فإن صراعه مع انتيجونى لم يكن يحمل فى طياته أى نوع من العدالة . هنا تتجسد مأساة الإنسان الذى يدافع عن قضية عادلة فى حين تترك الآلهة العقاب ينهال على رأسه حتى يقضى عليه . وكان جوهر المأساة الاغريقية يكمن فى عدم الايمان بالحياة الأخرى وذلك على النقيض من الأديان السماوية التى ترى أن الثواب والعقاب موجودان أساسا فى الحياة الآخرة .

من هنا كانت الأسئلة الكثيرة التى تثيرها التراجيديا الاغريقية حول العدالة الكونية ، والتى تتركها معلقة بلا اجابات مقنعة . فإذا كان كريون نفسه قد انتهى نهاية مأسوية ، وواجه الضياع والخسارة والندم ، فإن هذا لا يمكن أن يشكل مكسبا لأنتيجونى بعد أن رحلت عن هذا العالم . وإذا كان كريون قد دفع جزاء أفعاله الوحشية ، فهل فعلت أنتيجونى ما تستحق عليه هذا العقاب الرادع ؟! قد تكون أنتيجونى مصابة بداء العناد والمكابرة واعلان التمرد لذاته فى محاولة لكسب البطولة ، لكن هل الموت هو جزاء هذا الخطأ فى شخصيتها ؟ كلها أسئلة يصعب بل يستحيل الاجابة عليها .

وفى مأساة « هيبوليت : أو غضب أفروديت » ليوربيديس يحيق الظلم بهيبوليت ابن الملك ثسيوس من أمرأته الأمازونية نتيجة لتمسكه بالخلق القويم وصموده فى وجه السقوط فى الخيانة والاثم . فقد رفض غواية زوجة أبيه فيدرا . لكن بطولته الأخلاقية لم تشفع له بل راح ضحية افتراء فيدرا وكيدها له عند أبيه ، إذ يرحل ليلقى ميتة شنيعة . والمأساة الحقيقية لا تكمن فى هذه الغواية بقدر ما تكمن فى الدور الذى تقوم به الآلهة عندما تبارت الآلهتان أفروديت وأرتميس ، كل منهما تحاول هزيمة الأخرى . وكانت مأساة هيبوليت الفارس العفيف أن اختار الربة أرتميس ليختصها بالولاء ، فأقام كل فرائضها ولم يهمل لها قربانا ، فى حين اختص أفروديت ببغضه واحتقاره فأهمل شعائرها وقاوم سلطانها ونـدد بها فى كل مكان ، فحقدت عليه حتى قضت عليه فى النهاية .

ومنذ العصر الاغريقى أصبحت العدالة من المضامين التى يعالجها الأدباء بطريقة أو بأخرى . وقد حدد هذا المفهوم الناقد كلاتون بروك (١٨٦٨ ـ ١٩٢٤) عندما قال إنه إذا كان الحب جوهر الشعر فإن العدالة هى جوهر النثر . وإذا كان الحب يدفعك إلى أن

تتحدث فى عفوية وتسلك فى تلقائية ، فإن الايمان بالعدالة يدفعك إلى التزام الصدق ، والصبر ، والتحرى الدقيق ، والتحكم حتى فى أنبل العواطف الانسانية .

لكن الناقد كويللر كوتش رفض هذا المفهوم فى مقدمته « لكتاب أوكسفورد فى النثر الانجليزى » عندما استخدم كلمة « المنطق أو الاقناع » بدلا من « العدالة » ، فقد رأى أن العدالة يمكن أن تكون نسبية ومرتهنة بوجهات نظر شخصية ، فى حين أن الاقناع ينهض أساسا على المنطق الموضوعى البحت . ومن هنا كان الاقناع المنطقى شرطا ضروريا لها ، ويجب أن يتوافر فى الوقت نفسه فى جوهر النثر سواء أكان سردا روائيا أو جدلا فكريا .

ويجمع كثير من النقاد والدراسين على أن روح الأدب هى روح العدالة . فمن النادر أن نجد أديبا يقدم مضمونا مضادا للعدالة الانسانية سواء أكانت من وجهة نظره أو من الناحية المنطقية المجردة . ينطبق هذا على كل الأشكال الأدبية ابتداء من الملحمة وحتى القصة القصيرة . فمثلا نجد أن جميع الروايات إبتداء من أساطير الشرق القديم وأساطير ايسوب الخرافية ، وحواديت الجن والحوريات ، وحتى أعمال فولتير الممعنة فى التهكم والسخرية ، كلها لا تخلو من روح العدالة التى تقف مع الحق والخير .

والعدالة أشمل بكثير من مجرد اجراءات يقوم بها رجال القانون أو تحريات يؤديها رجال الشرطة . إنها خاصية انسانية ، قد يصيبها الكثير من جراء الضعف الانسانى والثغرات الأخلاقية ، لكنها تظل مرتبطة بالأخلاق ، والمنطق ، والحقيقة ، والاستقامة وغير ذلك من الخصائص التى تجسد نبل الشخصية الانسانية . ولا يبتهج لغيابها سوى الطغاة والمجرمين . إنها تساند المظلوم ، وتجسد بطولة التعس كما فى روايات ديكنز ، أو فى رواية « كوخ العم توم » لهارييت بيتشر ستو . إنها تحارب الشر كما يفعل البحارة فى « موبى ديك » عندما يحاربون للتخلص من الحوت الأبيض رمز الشر ، وكما اندفع دون كيشوت ليعيد أمجاد الفروسية والنبل والمثل العليا . ولا نجد رواية لتولستوى أو هاردى أو بلزاك أو دوسيتوفسكى أو بروست تخلو من جوهرها وأبعادها . حتى الروايات البوليسية بكل اثارتها وسطحيتها تبحث فى النهاية عن العدالة .

بل هناك روايات لا يخلو سطر فيها من هذا البحث الدءوب عن العدالة . فرواية جوزيف كونراد « لورد جيم » تدور أولا وأخيرا حول العدالة بكل أبعادها الواضحة والغامضة . كذلك فى رواية توماس هاردى « تيس من دوبرفيل » تتجسد العدالة من أول سطر إلى آخر سطر فيها حين صعدت تيس فوق المقصلة وتم رفع العلم مظهرا أن العدالة قد طبقت ، وأن حاكم البشر الفانيين ـ على حد قول اسخيلوس ـ قد انتهى من لعبته مع تيس . وهكذا تستلهم مثل هذه الروايات روح العدالة التى بدأت فى ملاحم هوميروس ومآسى اسخيلوس لتؤكد حتمية وجود هذه الروح . بل إن عضوية الشكل والمضمون تبدو

أوضح ما يكون فى اتحاد الجمال بالعدالة ، وهو المفهوم الذى عبر عنه جوزيف كونراد عندما عرف الأدب الخلاق بأنه الفن الذى يضع نصب عينيه تجسيد أروع أنواع العدالة حتى تصبح شيئا مرئيا ملموسا عند الجميع .

وهناك ما عرف فى الأدب العالمى « بالعدالة الشعرية » ، أو « العقوبة الشعرية » ، أو « العدالة الدرامية » ، أو « النظام المسرحى » ، وكلها اصطلاحات استخدمها توماس رايمر فى كتابه « مآسى العصر الأخير » الذى صدر عام ١٦٧٨ . بعد ذلك انتشر استخدام اصطلاح « العدالة الشعرية » عند أدباء أوروبا من القرن السابع عشر فصاعدا ، وارتبط فى أذهان الناس بمفهومين يمكن التفريق بينهما بسهولة .

يستخدم دارس الأدب اصطلاح « العدالة الشعرية » عندما يشير إلى النظرية التى تحكم الصراع بين الخير والشر ، والتى تجعل العقاب من نصيب الشخصية الشريرة والثواب جزاء الشخصية الخيرة ، وذلك حتى تتشجع الشخصيات الخيرة على الاتيان بالمزيد من أفعال الخير ، وفى الوقت نفسه ترتدع الشخصيات الشريرة من السير فى طريق الشر . وهذا المفهوم ينطبق على الشخصيات الملحمية والدرامية والروائية على حد سواء .

وفى عام ١٩٢٧ أصدر الناقد س . هـ . بوتشر كتابه « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل » وفيه أوضح أن اصطلاح « العدالة الشعرية » لا يغطى كل المجالات الأدبية التى تسرى فيها روح العدالة وذلك لأن العدالة ترتبط بالفكر والمضمون قبل الفن والشكل ، أى أنها نثرية أكثر منها شعرية ، ومن هنا طالب باستخدام اصطلاح « العدالة النثرية » إذا أصر النقاد على استخدام « العدالة الشعرية » .

أما المفهوم الآخر « للعدالة الشعرية » فينتشر بين الناس العاديين ، ويعنى العقاب أكثر من الثواب ، أو بأسلوب « الجزاء من جنس العمل » ، بحيث يبدو الجزاء شيئا ماديا ملموسا يدركه كل الناس ، وخاصة عندما يقع الشرير فى الأحابيل التى ينصبها للآخرين . وقد يتأخر العقاب أو الثواب ، ولكن لابد من تطبيق مبدأ « يمهل ولا يهمل » فى النهاية .

وعلى الرغم من أن أرسطو رفض الاعتقاد السائد فى عصره بأن التراجيديا المثلى هى التى تراعى قانون العدالة الشعرية ، فان معظم النقاد الأوروبيين كانوا يتطلبون من الأدباء التركيز على هذه القيمة الأخلاقية إلى أن شن كورنى هجومه عليها فى عام ١٦٦٠ ، وبعده قاد أديسون الهجوم عليها فى انجلترا عا ١٧١١ من خلال مجلته « سبكتاتور » . وعلى الرغم من أن النظرية استطاعت الاستمرار حتى العصر الحديث حين برزت فى معظم الأفلام السينمائية ، وفى كثير من الروايات والمسرحيات ، فإنها لم تصمد تماما فى مواجهة جماليات النقد الحديث التى حتمت انتصار الخير أو الشر طبقا لتطورات الصراع الدرامى داخل العمل الأدبى . فإذا كانت كتلة التفاعل التى تمثل الشر أكبر من الكتلة التى تجسد الخير ،

فلا بد من انتصار الشر على الخيربنهاية العمل . ولا يتناقض هذا المفهوم مع الاخلاق فى شىء ، لأنه قد يحفز المتلقى على ان يشرع أسلحته لمحاربة الشر المتفشى والذى كشفه العمل الأدبى ووضعه تحت أضواء موضوعية وفاحصة .

وفى الميلودراما التقليدية يعاقب الشرير فى نهاية الأمر بعد أن يثير فى نفوسنا كثيرا من الخوف ، وبهذا الأسلوب يثأر البطل والبطلة لنفسيهما وللخير معهما الذى يمثلانه ، وفى الوقت نفسه نثأر نحن الجمهور أيضا لأنفسنا معهما مستمتعين بالتطبيق الكامل لمفهومنا التقليدى للعدالة . وغالبا ما تفترض الميلودراما الشر المطلق فى شخصيات بعينها والخير المطلق فى شخصيات مواجهة لها . فالحياة بطبيعتها المعقدة لا تتيح هذا التحديد الفئوى الساذج ، ولا تسمح للإنسان بأن يعتقد أن الظلم شىء يقوم به الآخرون تجاهه وأن ما يعطيه هو اللآخرين عقاب يستحقونه . وما ينطبق على الميلودراما ينطبق على الفارص أو المهزلة التى تحول البشر إلى أنماط سوية أو منحرفة .

من هنا كان التشرب بروح المأساة والكوميديا يعنى التخلى عن انتقام المهزلة البدائية وعدالة الميلودراما المصطنعة ، وتفحص روح العدالة نفسها . فالجزاء من جنس العمل ، إن الجزاء لا يقع على الشخصية لأنها شريرة بطبيعتها ، بل لأن عملها الشرير محدد بموقف درامى معين . من هنا كانت ضرورة اتهام فولبونى وادانته والحكم عليه فى مسرحية «فولبونى» لبن جونسون ، فى حين أن بورشيا فى مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» تحض على ضرورة الغفران ، لكنها لا تمارسه وتجعل الدوق يحدد ما يساوى بالضبط رطلا من لحم الانسان ، موزونا بما هو أعز من كل شىء على شايلوك ! المال .

هذه هى العدالة فى الكوميديا ، أما فى التراجيديا فيتخذ الكتاب المسرحيون فكرة «الحياة بالحياة» كمبدأ أخلاقى وجمالى معا : أخلاقى لأنه يعبر عن شريعة الجزاء من جنس العمل ، وجمالى لأنه يماثل المبدأ الدرامى «واحدة بواحدة» . فى مطلع المأساة نرى حياة تزهق فيكفر عنها بحياة أخرى فى نهايتها . فإذا أزهقت حياة دنكان فى الفصل الثانى فلابد أن تزهق حياة ماكبث فى الفصل الخامس . وعندما تزهق حياة ديزدمونة قرب النهاية ، فلابد من دفع الثمن بالعملة نفسها : يجب أن يموت عطيل .

وفكرة «العدالة الشعرية» ذاتها تمثل امتدادا لمبدأ «الجزاء من جنس العمل» من مضمار الجريمة إلى مجال الفضيلة . أى لا يكفى أن يعاقب الأشرار ، بل يتحتم أن يكافأ الأخيار ، وأن توزن المقادير بدقة فى ميزان العدالة . ويقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابة «حياة الدراما» إنه لا يوجد فى «العدالة الشعرية» ما يمنع أحدا من كتابة مسرحية عظيمة ، وخاصة أن هذه الفكرة كانت مفروضة مسبقا فى الدراما الاسبانية العظيمة كلها .

ويعترض كتاب الدراما المعاصرة على التطبيق الحرفى لمفهوم « العدالة الشعرية » ويلذهم أن يتركوا المذنب يخلص بدون عقاب . ولكن لا يعنى هذا أنهم أقل اكتراثا بالعدالة أو أنهم يرفضون مبدأ « الجزاء من جنس العمل » ، بل يأملون فى اغضاب الجمهور ، وإلهاب حماسه من أجل تطبيقها . فالعدالة - فى مفهومها المعاصر - قضية معقدة تخضع لاعتبارت عدة كما نجد فى مسرحية دورينمات « هبط الملاك فى بابل » على سبيل المثال . فعندما هبط الملاك ليرعى العدالة فى بابل ، وجد نفسه عديم الحيلة بصورة هزلية ازاء التكالب الأرضى على السلطة والثروة ، ويضطر فى النهاية إلى الانسحاب عائدا إلى السماء ، وتاركا كوروبى ، الفتاة التى أتى بها إلى الأرض ، فى موقف ليس منه مفر الا عن طريق غير أخلاقى ، فقد أصبحت العدالة مجرد وهم يستمتع الإنسان باجتراره من حين لآخر .

وكان من الطبيعى أن تشغل قضية العدالة الأدباء الذين اشتغلوا بالقضاء أو المحاماة . وكانوا أبعد الأدباء رغبة فى الانتقام من المذنب ، بل طالبوا بتطبيق العدالة بمفهومها الإنسانى الواسع الشامل سواء على المذنب أو المجنى عليه لأن القانون روح وجوهر قبل أن يكون نصا وحرفا . يتضح هذا فى أعمال الأديب الانجليزى جون جالزورثى الذى قدم مسرحية فى عام ١٩١٠ بعنوان « العدالة » ، وفيها جسد مأساة شاب ضعيف الارادة وطيب القلب ، اضطر إلى تزوير شيك فى البنك الذى يعمل به حتى يحصل على المال اللازم الذى يساعده على الهرب مع زوجة رجل آخر ، وقع فى غرامها وبادلته العاطفة نفسها ، لأنها لم تجد سوى القسوة والارهاب عند زوجها .

وكان جالزورثى من الحماس لقضية العدالة لدرجة أنه كثيرا ما ترك قلم الأديب وتقمص دور المحامى - وظيفته الحقيقية فى الحياة - كى يعرى الثغرات الموجودة فى النظام القضائى الانجليزى ، والمآسى التى تنتج عن الحبس الانفرادى للمذنبين فى زنزانة . كذلك لم يكن القانون يركز على نوعية الدافع الكامن وراء الجريمة ، بل كانت النتيجة النهائية هى كل همه . وإذا كان جالزورثى غير حريص على تقديم حل للمشكلات التى عرضها ، فان الموت المأساوى للبطل فى نهاية المسرحية يبرز حرصه على المطالبة بتقديم مثل هذا الحل . فعلى الرغم من أن البطل قد دفع ثمن فعلته وخرج من السجن ليواجه الحياة من جديد ، فان الحياة لم تكن تقبل أصحاب السوابق بسهولة . ويقال إن الاصلاحات التى تمت فى نظام السجون على يدى ونستون تشرشل عندما كان وزيرا للداخلية ، كانت نتيجة لمشاهدته هذه المسرحية فى عام ١٩١٠ .

وقد اتسع مفهوم العدالة فى الدراما المعاصرة ليشمل العدالة الاجتماعية التى تبلورت فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فلم تعد العدالة القانونية هى كل شىء ، ذلك أنها عجزت عن احتواء الصراعات الاقتصادية والطبقية التى تبدو على مستوى السطح منافسة بريئة شريفة ، لكنها فى أعماقها

تتحول إلى غابة يقضى فيها القوى على الضعيف ، والغنى على الفقير . من هنا ركز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية على العدالة المهدرة نتيجة لموجات المد والجزر داخل المجتمع المعاصر ، وأصبحت علاقة صاحب العمل بالعامل ، وزيادة الأجور ، وتخفيض ساعات العمل من القضايا التى تدخل فى نطاق العدالة الاجتماعية ، والتى يجسدها كتاب الدراما الاجتماعية سواء فى مجال المسرح أو الرواية ، مثل ما نجد عند ديكنز ومسز جاسكل وترولوب وبرناردشو وشون أوكيسى وبلزاك وزولا وجوركى وبريشت وشولوخوف وغيرهم .

ومن الواضح أن العدالة بمفاهيمها المتعددة والمتنوعة ستظل من القضايا الأثيرة التى يتحتم على كل أديب أن يحدد موقفه منها . ذلك أن روح العدالة الانسانية الشاملة من روح الأدب الانسانى الناضج ، وإذا حاول أديب ما تجاهل هذه القضية كأنها لم تكن ، فإنه بهذا يتنكر لروح الأدب نفسها ، ومن ثم يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء الذين تركوا بصماتهم واضحة على تاريخ الأدب .

١٨ - العنف

يخطىء من يظن أن العنف ظاهرة حديثة فى تاريخ البشرية ، فهو قديم قدم الوجود الانسانى نفسه ، ومسجل فى قصص نشأة الكون وفى الخرافات والأساطير والملاحم كأمر مرتبط بفجر التاريخ . وقد تمثل دائما فى أفعال الأبطال والمجددين الذين غيروا مجرى التاريخ سواء بالسلب أو بالايجاب . ومن هنا كان من الطبيعى أن يواكب الأدب الانسانى هذه الظاهرة التى لا يمكن تجاهلها ، وذلك منذ بداية الادراك الانسانى لها . فى حين أن الفلسفة لم تتخذ من العنف موضوعا للدراسة والتحليل فى حد ذاته قبل القرن التاسع عشر عندما كرس جورج سوريل جهوده الفكرية لفحص هذه الظاهرة .

وإذا كان سقراط قد اكتشف العنف فى سوء استخدام السلطة وسوء استخدام اللغة اللذين يعوقان - فى نظره ـ العقل والجمال والانسجام ، فان العنف فى حد ذاته ليس شرا دائما ، وانما العبرة بالنتائج المترتبة عليه . لكن تعليقات سقراط العابرة وغيره من الفلاسفة الاغريق مثل أناكسيماندر لم تلق الضوء الكافى على العنف الذى تلقفته التراجيديا وأبرزته فى معظم المسرحيات الاغريقية والرومانية . وهكذا ظهر العنف فى التراجيديا فى صورة انتقام أو غضب ، كما تجسد فى كثير من صور التطرف فى العواطف والانفعالات . فالعنف ليس مجرد ظاهرة يمكن تحاشيها ، بل مسلك متصلف مندفع طائش ، ولذلك يناسب الحدث الدرامى الذى يشترط فيه أن يكون ماديا ملموسا يراه المتفرج رؤ ية شاهد عيان .

فى التراجيديا يبدو العنف البشرى تعبيرا عن قوانين الوجود ، كما أنه فى الوقت نفسه يتجاوزها ويتعداها مبرزا استحالة التمييز بين العنف من أجل الخير والعنف من أجل الشر . وهذه الاستحالة تشكل المضمون المرعب للتراجيديا ، وتمثل العنصر الأساسى فى غموض العنف الذى يحاكى غموض الكون تماما . والعنف البشرى يتجاوز قوانين الكون والطبيعة لأنه ثبت علميا أن الانسان هو وحده الذى يملك القدرة على تحويل قوته لتكون ضد

نفسه . إن الجنس البشرى هو وحده الذى يقدر على تدمير نفسه ، لا لشىء إلا لأنه فقد قدرته على تحقيق التنظيم الذاتى . أما العنف الذى نربطه بظواهر الطبيعة مثل الـزلازل والبراكين والفيضانات ، فهو من باب البلاغة والمجاز فقط . إنها ظواهـر لا تعرف معنى العنف ولا تعيه ، وإنما الانسان هو الذى يسبغ عليها صفة العنف . كذلك فإن الحيوان يتجنب العنف بطبيعته ، وذلك على النقيض مما يظن معظم الناس . فالحيوان لا يرغب فى المخاطرة والقتال الا للضرورة القصوى ، لكنه لا يستمتع بهما فى حد ذاتهما ، كذلك لا يقف عند مجرد اشباع حاجته إلى العنف لأنه يسعى إلى تعايش سلمى ، قد يكون مؤقتا ، ولكنه يصلح ـ على اية حال ـ لتوقى العنف والهلاك .

إن العنف ظاهرة بشرية أساسا لأنه يتضمن حرية شخص ما ـ سواء أكانت حقيقية أم وهميـة ـ فى أن يعتدى عـلى حريـة شخص آخر . ويقـول الفيلسوف والأديب الفـرنسى ديديرو : « ليست هناك عواقب تترتب على اقتناء العبيد من حيث هـو وانما الأمـر الذى لا يحتمل هو أن تقتنى العبيد وتخلع عليهم وصف « مواطنين » . إن اقتناء العبيد جزء من النمط الطبيعى للعلاقات التى تقوم على القوة فى عالم تعتبر فيه الحرية ميزة تستأثر بها طبقة الارستقراطيين ، ولكن بمجرد أن تبرز الحرية كقيمة يدعو لها النظام السياسى فثمة انفصام واضح للجميع بين النظرية والتطبيق ، ويصير هناك من ينظر إلى الوضع الصحيح للأمور باعتباره صورة من صور العنف الذى لا يحتمل . وقد وضح هذا المفهوم عند الأدباء الذين عالجوا ـ على سبيل المثال ـ قضية سبارتاكوس محرر العبيد كما فعل الأديب الأمريكى المعاصر هوارد فاست .

ويوضح الكاتب الفرنسى المعاصر ج . م . دوميناك فى دراسة له بعنوان « العنف فى كل مكان » الفرق بين العنف والقوة توضيحا يتفق مع تعريف قاموس لالاند للفلسفة حين يعرف العنف بأنه الاستخدام غير المشروع أو غير القانونى للقوة . فى هذا يقول دوميناك :

« سوف أطبق اصطلاح « العنف » على استخدام القوة ـ ظاهرة أو مستترة ـ لاغتصاب شىء من الأفراد أو الجماعات ليسوا على استعداد كى يمنحوه عن طيب خاطر ، فالسرقة ليست دائما عنفا ، أما اغتصاب المرأة فهو عنف وإذا كان اغتصاب المرأة بارزا ويمثل صورة واضحة للعنف فإن ذلك يرجع إلى أن المغتصب يحصل عن طريق القوة والقسر ما يحصل عليه عادة عن طريق القبول المحبب . إن العنف بشع ، ومع هذا يستهوى الكثيرين لأنه يمكن القوى من اقامة علاقات مفيدة عمليا مع أولئك الذين هم أضعف منه دون أن يبذل أى جهد ، أو يقوم بعمل شاق ، أو يلجأ إلى الحوار والمفاوضة والاقناع . وبهذا المعنى ليست جريمة القتل أعلى درجات العنف ، أما أعلى درجات العنف حقا فهو التعذيب ، وذلك للعلاقة الحتمية بين الضحية ومعذبها . وهذا يقودنا إلى ضرورة وضع « لغز العنف » موضع الاعتبار . وهو اللغز الذى عرضه جان بول سارتر عرضا ممتازا على المسرح . فالعنف يصنع

مجتمعه الخاص به ، مجتمع الشخصيات الكاريكاتيرية المقذعة التى لا تعرف المنطق والحب . ومع ذلك فان لهذه الصور الهزلية جاذبية خاصة لأنها أنجزت فى يسر وسرعة ما عجز الأفراد والجماعات عن انجازه من خلال القنوات التى تعتمد على الاقناع والحوار والمفاوضة . » .

وسواء فى حالة الشخص الجامح أو فى حالة جماعة من الناس تشن غارة لسبب ما ، فان القرار القائم على العنف فى كلتا الحالتين يتخذ عادة عفو الخاطر ومن وحى الساعة دون تقدير للعواقب المتوقعة سواء أكانت عقوبة أو اصابة أو خسارة . ولكن كما نجد فى التراجيديا اليونانية أو عند العظماء الروائيين من دوستيوفسكى إلى فوكنر ، أو فى كتابات الفلاسفة المحدثين من هيجيل إلى سارتر فان العنف لا يقتصر على ممتلكات الشخص أو على أمنه الجسدى ، وانما يمتد إلى كيانه ووجوده نفسه .

ولا تقتصر العلاقة بين العنف والأدب على مستوى المضمون فحسب ، بل تمتد لتشمل الشكل أيضا . فقد أدرك الفيلسوف الألمانى نيتشه أن العنف قد يوجد فى الأسلوب الذى نستخدم به الألفاظ والمعانى فى حياتنا اليومية . بل إن هناك كثيرا من الحجج المنطقية التى تحمل فى طياتها العنف ممزوجا بالاقناع . وهناك أيضا من الأدباء من يلجأ إلى العنف اللغوى أو العنف الفنى وخاصة إذا كان يسعى إلى تغيير مزاج عصره الذى تعود على تقاليد ورواسب وتراكمات رسخت بمرور الزمن . فى هذه الحالة لا يصلح الأسلوب الهادىء المتزن لأن أحدا لن يستمع اليه بعد أن أصاب الصدأ الآذان ، وطغت الغشاوة على العيون ، وأصيب العقل بالبلادة والتحجر . هنا تبرز ضرورة الأسلوب العنيف الذى يحيل الكلمات إلى طلقات رصاص والمعانى إلى سهام منطلقة .

وفى المجتمع الحديث اتخذ العنف أشكالا عديدة منها الاضطرابات العامة التى كانت مضمونا لكثير من المسرحيات والروايات ، لدرجة أن الفوضوية أصبحت مذهبا فكريا وسلوكيا له أتباعه ورواده . يتضح هذا الاتجاه فى أعمال دوستيوفسكى ومالرو وسارتر وكامى ، كما يتضح فى الأحداث المعاصرة مثل مشكلات الارهاب والرهائن . وكان الأدب يحاول باستمرار تجسيد الجوانب المحسوسة للعنف الذى يرتبط بمعظم جوانب العلاقات بين الناس . فالعنف فى الاضرابات له طبيعة تختلف عن طبيعة العنف فى استخدام القنبلة الذرية ، والعنف المقنن الذى يختفى وراء ستار من الشرعية ويطبق سلميا يختلف عن العنف الثورى أو العسكرى . وفى الأعمال الميلودرامية تسود صيغة العنف الذى يمارس علانية وجهرا على صيغ العنف المستكنة المخاتلة . وعموما فالأديب يحرص على دمج طبيعة العنف فى نسيج عمله الفنى حتى يظهر العلاقة العضوية بين الوسائل والظروف والغايات . ولذلك فهو يرى أن ادانة كل صور العنف عبث ورياء ، وفى الوقت نفسه يؤمن بأن تمجيد العنف اجرام صريح .

من هنا كان حكم الأديب الناضج على القيمة الاخلاقية للعنف يعتمد على العلاقة بين الوسيلة والغاية ، وعلى العلاقة بين الفرد وما يصدر عنه هو من عنف : إلى أى حد يتحمل المسئولية ويتقبل ما يمكن أن يعرضه له تحملها من خطر ؟! وذلك كما تفهم مالروحق الفهم وتبعه كامى . أما العنف الأعمى فهو أسوأ أنواع العنف التى رفضها الأديب على مر العصور . فسواء أكان أعمى بالنسبة لضحاياه ، أو أعمى بالنسبة لمن اقترفوه ، فان العنف لايلد سوى العنف ، ومن ثم يجد الانسان نفسه فى حلقة مفرغة من العنف والارهاب الدموى . وهذا النوع من العنف لا يمارسه الأفراد أو الجماعات الصغيرة فحسب ، بل تمارسه الدولة أيضا . وفى معظم الأحيان لا ينفصل هذا عن ذاك . ولذلك يجب الحكم على العنف الناتج عن التناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى ضوء العنف الذى يمارسه النظام الحاكم . ولعل هذا هو المعنى الذى قصد اليه دوستيوفسكى عندما قال . فى عبارة زاخرة بالايحاء والدلالة ـ ان السبب الحقيقى للحرب هو السلام نفسه . وربما يمكننا تطبيق قانون الحركة الثالث عند نيوتن فى هذا المجال فتقول إن كل عنف له رد ، ولكن الرد قد يكون أكثر تضادا فى الاتجاه ويزيد على العنف المسبب له . وهذا يشكل ـ بدون شك ـ مادة خصبة للصراع الدرامى فى المسرحيات والروايات .

وقد استطاعت الأعمال الأدبية مواكبة كل مظاهر العنف على مر العصور . ففى الملاحم والتراجيديات القديمة كان العنف يمارس فى وحشية وبشاعة ، وبأساليب تكاد تنمحى من المجتمعات المتحضرة ، فالمبارزة وأحكام الاعدام وغير ذلك من أنماط العقوبات التى كانت توقع على مشهد من الجمهور ، والعراك الدموى الذى كان ينشب فى الشوارع ، كل ذلك أصبح من النادر وقوعه فى الأعمال الأدبية التى تعالج الواقع المعاصر ، وذلك باستثناء بعض صور العنف التى يمارسها المجرمون والشواذ والمنحرفون والأحداث الجانحون . لكن الأدب العالمى المعاصر أثبت أن الضمير الحضارى لم يعد يتساهل فيما يشهد عيانا من صور العنف الجسدى والمادى . ومع ذلك اتخذ العنف صورا جديدة تناسب روح العصر . فقد تحول إلى الداخل بحيث نجده يصول ويجول فى عالم الفكر والفلسفة والنقد والكيان النفسى للانسان ، وبأسلوب غير متوقع وغير مباشر . فمن السهل أن يشير صاحب الفكر الايديولوجى باصبع الاتهام إلى خصمه كى يدينه بالخيانة أو الكفر لمجرد أنه يدافع عن الرأى الآخر المختلف فى نطاق حوار يفترض فيه البعد تماما عن العنف . وهذا يؤكد أن العنف الكامن فى طبيعة الانسان لابد أن يجد لنفسه ثغرات عديدة ينطلق منها ، والتى من خلالها ينفس الانسان عن أحاسيسه العدوانية الغامضة التى يرغب فى ازاحتها عن كاهله وخاصة عندما ينتهز فرصة من الفرص التى تتاح فيها معارضة وخصومة .

وفى الواقع فان العنف النفسى لا ينفصل عن العنف الجسدى ، وإن كانا يتخذان أشكالا مختلفة طبقا للظروف . فالقلق النفسى الذى تعانى منه أجيال الشباب الآن غالبا

ما ينتقل إلى مواقف الحياة اليومية كالمشاجرات والشغب والصراعات التى تنشأ فى أثناء المظاهرات والاحتفالات ، وفى قاعات الرقص والأندية وغير ذلك . وقد اتخذت الرواية السيكولوجية مادة خصبة لمضامينها من العلاقة المتبادلة بين العنف النفسى والعنف الجسدى .

كذلك ركز الأدب السياسى على الدور الذى تلعبه التكنولوجيا المعاصرة فى امداد النظام السياسى بأجهزة فريدة ليستخدمها فى الاشراف والتحكم والسيطرة الكاملة على الناس . وبذلك يمكن أن يصبح البوليس تنظيما لمجتمع ما ضد العنف الخارجى أو الداخلى ، وتصبح الدولة وسيلة لأخذ العنف من أيدى الأفراد والجماعات ووضعه تحت سلطة منفردة وذلك كما وضح ماكس فيبر حينما عرف الدولة بأنها « قابضة على الزمام فيما يتصل باحتكار الاستخدام المشروع للعنف » ، وذلك أيضا ما جسده جورج أورويل فى رواياته السياسية وخاصة رواية « ١٩٨٤ » التى يجسد فيها مظاهر العنف البشع الذى يمارسه الحكم الشمولى بهدف القضاء على انسانية الانسان . فلا فرق بين العدل والانتقام ، أو بين النظام والقمع ، بين الاقناع والفرض ، بين الاختبار والجبر . . . الخ .

والمشكلة التى حيرت الأدباء فيما يتصل بالعنف أنه لطخ التاريخ الانسانى بسيل من الدماء والمعاناة والآلام ، ومع ذلك فإنه يمكن أن يكون عنصرا بناء ، فهو يسير جنبا لجنب ـ فى بعض الأحيان ـ مع التغيرات الاجتماعية والثقافية التى كانت ـ تاريخيا ـ ضرورية وأثبتت الأيام أنها كانت ذات نفع وجدوى . هذا هو الموقف المحير الذى لا يستطيع الأدباء تجنبه فى أعمالهم التى تتناول العنف كمضمون . فمن الضرورى أن يؤثر الأدب الانسانى الاقناع على العنف ، ولكن ماذا يكون موقف الشخصيات ـ فى رواية ما ـ إذا ما أعارها المتحكمون فيها آذانا صماء ؟ إن الأدب لا ينكر القيمة الانسانية العظيمة لفضيلة الرحمة ، ولكن الرحمة الساذجة ـ فى ظروف معينة ـ يمكن أن تكون عاقبتها أوخم وأنكى من الكراهية المتشددة كما أوضح الكاتب المسرحى الألمانى المعاصر برتولت بريخت أن علينا التمسك بالاعتقاد المتواضع القائل بأن العنف هو الملجأ الأخير ، ولكن على أساس أنه ملجأ خطر إذا اتسع مجاله أكثر من اللازم ، لأنه سرعان ما يحطم أولئك الذين يمارسونه ، وينحرف بالغاية التى كانوا يقصدونها . ذلك أنه من الصعب الفصل الكامل بين الوسيلة والغاية ، ومن ثم يستحيل الدفاع عن قضية انسانية بوسائل غير انسانية .

وقد اثبت الأدباء على مر العصور أن العنف لا يمكن أن يبرر نفسه حتى لو اعتبره البعض نموذجا عمليا للسلوك البشرى ، وحتى لو ظل محتفظا بماله من نفوذ فى داخل الحدود التى رسمها بقوانينه الخاصة أو منطقة الخاص . يكفى أن الأدب قد جسد أقصى الاحتمالات التى يمكن أن يصل اليها العنف وعندها يمكن أن يدمر البشرية كلها . وهذه القضية المصيرية تحتم على المفكرين والأدباء والفلاسفة والعلماء ألا يكتفوا بالمطالبة بالضوابط

التى تحد من انطلاقات العنف ، وانما ينبغى عليهم أن يوجهوا اهتماماتهم ، وأن يستخدموا أدواتهم فى دراسة مجموعة من المشكلات المختلفة ، والممارسات والسياسات المتعددة وصولا إلى المنابع الحقيقية للعنف حتى لا تجد البشرية نفسها يوما وقد أصبح بقاؤ ها مسألة مشكوكا فيها .

١٩ - الغفــران

من الواضح أنه إذا كان الانتقام أدنى درجات العدالة ، فإن الغفران يمثل أسمى درجاتها . ولذلك يمارس معظم بل كل الناس الانتقام فى حياتهم بدرجات متفاوتة ، فى حين تقدر القلة القليلة منهم على ممارسة الغفران والصفح . فالانتقام تعبير عفوى وتلقائى لبعض غرائز الانسان وخاصة غريزة الدفاع عن النفس ، ولذلك فهو أقرب الى الجانب الحيوانى داخل الانسان . أما الغفران فيتطلب تحكما غير عادى فى غرائز الانسان وشطحاته الجامحة . فإذا كان الانتقام شهوة تلح على الانسان أن يشبعها ، فان الغفران اعلاء لهذه الشهوة وتهذيب لها حتى يكون للروح والعقل السيطرة على الغريزة والشهوة .

والظاهرة الغريبة فى الفكر الانسانى تتمثل فى استيعاب خيال الانسان لفكرة الغفران فى حين أنه لم يستطع حتى الآن تحقيق مجرد العدالة الموضوعية على سطح الأرض . فلم نسمع قط عن بناء المجتمع العادل فى أى زمان أو مكان . ومع ذلك يعبر الشاعر الانجليزى وليم بليك عن آمال البشرية فى حياة قائمة على الغفران فيقول فى مقدمة قصيدة « أبواب الجنة » :

« عندما نقابل كل أثم بالغفران
نقف عند أبواب جنة الرحمن »

ولكن ماذا يقول بليك إذا كان يدرك عن كثب أننا لم نمارس حتى العدالة ؟ ! فكيف يتأتى لنا أن نمارس الغفران ؟ إن بليك بهذا المعيار يقفل أبواب الجنة فى وجه الانسان . ومع ذلك فان فكرة الغفران تفيدنا على الأقل فى تذكيرنا المستمر بأن العدالة ليست أبدا كافية لاحتياجات الكرامة البشرية ، كما أنها تضرب لنا دائما المثل الأعلى الذى يتحتم علينا أن نضعه نصب أعيننا حتى لو حدنا عن تحقيقه .

ويتفق الشاعر شيللى مع بليك فى ضرورة السعى نحو ممارسة الغفران فى الحياة ، ذلك أنه لا يصلح أصلا مضمونا للأدب ، فهو لا يحتوى على صراع كما نجد فى العدالة والانتقام

اللذين يفرضان نفسيهما على أعمال أدبية كثيرة . يتحدث شيللى عن بطلته بياتريس فى مقدمة « آل تشنشى » فيقول :

« إن الرد اللائق على أبلغ ضروب الأذى يكمن فى اللطف والترفع ، والاصرار على تحويل مرتكب السيئة عن أحقاده السوداء بالمسالمة والحب . أما الانتقام ، والثأر ، والتكفير ، فأخطاء رهيبة . ولو كانت بياتريس شخصية أعقل وأفضل مما هى عليه ، فمن الطبيعى أنها كانت تفكر بهذا الأسلوب ، ولما كانت شخصية مأسوية على الاطلاق . وحتى القلائل الذين يؤمنون بهذا المنهج ، فانهم لن يجدوا فيه ما يحقق الأهداف الدرامية فى العمل ، وخاصة أن الناس المحيطين بهم لن يتعاطفوا مع منهجهم . أما الميزة الدرامية لتصرفات بياتريس ومعاناتها فانها تتجسد فى المنطق القلق الدقيق الذى يحاول به الناس تبرئة بياتريس ، ومع هذا يشعرون أن تصرفاتها فى حاجة إلى تسويغ . ووسط هذا الاحساس بالرعب الغامض يتضح لنا ما قاسته هى من ظلم وما حققوه هم من انتقام » .

يعتبر شيللى الغفران والحب غير دراميين أصلا ، ولكنه يجهل أن الغفران يتحقق بعد معاناة طويلة وقدرة فائقة على التحكم فى النفس ، ولا بد أن هناك عناصر درامية خصبة فى المعاناة والمشقة والصعوبة والصراع وضبط النفس وغير ذلك من العناصر التى يمارسها كل من يحاول السعى إلى الغفران . وإذا كان الأدباء يجدون مضمونا دراميا وميلودراميا متنوعا فى الانتقام التى لا يتعدى كونه مجرد طاقة عفوية غريزية قد تكون عمياء وطائشة ، فانهم بالأحرى واجدون عناصر أكثر تنوعا وسموا وخصوبة من تلك التى يرونها فى الانتقام . فلا شك أن الغفران أصعب بمراحل عدة من الانتقام . ويقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن الانتقام دليل على ضعف الثقة بالنفس ، أما الغفران فأبعد ما يكون عن مجرد رقة واعتدال وسلبية فى الانسان ، لأن عليه أن يصارع من أجل الوصول اليه فى عملية شاقة قاسية طويلة .

ولا شك أن ماكيافيللى كان محقا عندما قال إن الغفران لامكان له فى الحياة العامة . ففى الحياة السياسية - مثلا - يستحيل وجود مرشح للبرلمان يعد ناخبيه بأنه سيغفر لكل إنسان أو فئة أو أمة ، أية أخطاء وجرائم ترتكب فى حقهم . ولكن الغفران يمكن أن يوجد فى الحياة الخاصة بعد أن يسأم الإنسان كثرة الانتقام ، وتتوق نفسه الى الغفران . ويبدو أن الوجود الانسانى فى حاجة مستمرة الى الغفران بحكم أنه ليس معصوما من الخطأ ، واذا كان الانتقام بالمرصاد لكل هفوة انسانية ، فان حياة الانسان يمكن أن تتحول الى جحيم مقيم . إننا نرغب فى الغفران ، بل نحتاج اليه . وبوسعنا أحيانا أن نغفر للآخرين ، ربما لأننا نتمنى أن يغفروا لنا بدورهم .

وحتى شكسبير الذى بدأ حياته المسرحية بما أسماه النقاد « بمآسى الانتقام » ، تطور خطه الدرامى فيما بعد صوب العدالة ، بل حاول الوصول الى الغفران . فمثلا فى

مسرحياته الرومانسية الأخيرة يحل الغفران محل الانتقام . فى « العاصفة » يغفر بروسبرو لأعدائه بدلا من انزال العقاب بهم ، وفى « حكاية الشتاء » تصالح هرميون ليونتس بدلا من الانتقام منه . حتى فى « الملك لير » يتجسد أجمل بعد درامى فى المأساة فى غفران كورديليا لأبيها ، هذا الغفران يضفى على نهاية المسرحية معناها الانسانى الشامل وجمالها الأخلاقى بلا وعظ أو خطابة .

كانت كورديليا نفسها بحاجة الى الغفران . ففى المشهد الأول تصر على أحقيتها فى صلابة وعناد لايمتان الى المرونة أو التسامح بصلة . وعندما تعود من فرنسا تتغير شخصيتها تماما ، ولم يعد همها منصبا على أحقيتها ، بل أصبح سلوكها مزيجا رائعا من الحب والغفران لدرجة أنه عندما يؤكد لها أبوها أنها لا تحبه لأنها على الأقل عندها بعض السبب ، فانها ترفض هذا السبب تماما . فهى تختلف تماما عن أختيها ريجان وجونريل اللتين ظلمتا أباهما بلا سبب على الاطلاق . إننا لانملك سوى الانفعال بلا حدود بهذه الروعة الأخلاقية المتأصلة فى الشخصية . فالغفران هنا ليس تلك الفضيلة السلبية العاجزة القاصرة التى يخشاها شيللى . فلابد أن كورديليا قد وصلت الى هذه القدرة الفائقة على الغفران نتيجة الجهد وصراع ومعاناة طويلة عميقة . ولا يمكن للعدالة أو الانتقام أن يكونا أشد درامية من ذلك كما يعتقد شيللى .

وحتى فى مسرحية شكسبير « دقة بدقة » ، التى قد يوحى عنوانها بمضمون زاخر بالانتقام ، نجد أن الغفران هو محورها الرئيسى . ففى مطلع المسرحية تنصح إيزابيلا أنجلو بأن يغفر ، لأنه سيكون فى حاجة الى من يغفر له . فلا يوجد من هو لديه الموضوعية المتجردة بحيث يتمنى أن تنفذ العدالة فى شخصه كما لو كان انسانا آخر . إن الغفران الذى يمارسه الانسان تجاه الآخرين ، من العمق والشمول بحيث يمتد ليشمله هو أيضا فى مواقف أخرى . هذا هو جوهر المسرحية ومحورها الفكرى . ففى المشهد الأخير لا تطلب إيزابيلا الرحمة لأخيها الذى ظنت أنه قد توفى ، بل تطلبها لعدوها الذى كانت تعتقد أنه قاتل أخيها . ولا يفعل هذا سوى من يؤمن بشريعة الغفران من أعماق قلبه وعقله .

وتمر إيزابيلا بنفس التطور الذى مرت به كورديليا . فبعد أن كانت تتصف بصلابة فتاكة كصلابة أنجلو ، فانها تتعلم مثله درسا فى الغفران ، يصفه ايريك بنتلى بأنه ليس درسا فى النظرية الخلقية ، بل فى الممارسة العاطفية الانسانية . إنه درس يقدم لنا الحقيقة الجوهرية للوجود الانسانى الحقيقى ، وهى التى وجد الفن الدرامى من أجل تقديمها .

ويقول الشاعر ألكسندر بوب فى « مقال عن النقد » إنه اذا كان الخطأ من طبيعة البشر ، فإن الغفران ينتمى الى ما فوق الطبيعة البشرية . أما الروائية الفرنسية مدام دى ستال فترى أن الانسان الذى يصل الى قمة الفهم والمعرفة ، يصل فى الوقت نفسه الى معنى الغفران ، أى أن الغفران هو قمة المعرفة . فى حين يبلور الشاعر والكاتب المسرحى جون

دريدان مأساة البشرية فى مواجهة الغفران فى « غزو غرناطة » فيقول إنه اذا كان الغفران من حق المجنى عليه ، فإنه من شبه المستحيل أن يغفر للذى اعتدى عليه . أما الشاعر ادوارد فيتنرجيرالد فيقول فى ترجمته الانجليزية الشهيرة « لرباعيات عمر الخيام » :

« أنت أيها الانسان الفانى يامن جئت من تراب وضيع
يا من فقدت جنة عدن يوم رضخت لغواية الحية
يا من اسود وجهك يوم ارتكبت الخطيئة
إن الغفـران أخذ وعطاء » .

إن فيتنرجيرالد يرى فى الغفران ضرورة بعد أن طرد الانسان من الجنة نتيجة لارتكابه الخطيئة . وبدون هذا الغفران لن يحصل على الخلاص . ولكن يتحتم على الانسان الذى يطلب المغفرة من الله ، أن يتعلم كيف يغفر للآخرين . فالغفران لا يمكن أن يكون من طرف واحد .

وهكذا تتعدد أبعاد الغفران فى الأدب الانسانى بصفته تجربة روحية عميقة وصعبة . ويرغم صعوبتها فانها تظل ماثلة أمامنا كمثل أعلى للفكر والسلوك يجب أن يحتذى من أجل تحقيق الوجود الانسانى الرفيع الراقى . ولا شك أن الأدباء قد ساهموا بنصيب كبير فى تجسيد هذا المثل الأعلى .

٢٠ - الكـــون

كان موقف الانسان من الكون أو موقف الكون من الانسان أحد الملامح الرئيسية التى شكلت الفكر الأدبى العالمى . وقد رسخت الدراما الاغريقية فى أذهان الناس أن الجانب المأسوى لهذا الموقف يرجع إلى عدم قدرة الانسان على فهم الكون الذى يعيش فيه سواء أكان هذا العجز يعود إلى قوى ميتافيزيقية كالقدر فى التراجيديا ، أو الى قوى مادية كالمجتمع فى الكوميديا . وظل هذا الاعتقاد شائعا بين الأدباء والمفكرين الى أن جاء نيتشه فانتقل العجز أو الخلل من الانسان الى الكون نفسه ، أو فى علاقة الانسان به ، أو فى انعدام علاقة الانسان به . وبعد ذلك علت نغمات الاغتراب والعزلة والوحدة واللامبالاة واللاانتماء والعبث واللامعنى . وأعلن الوجوديون الفرنسيون أن الحياة عبثية ولا جدوى فى البحث عن معنى لها ، فى حين رأى ألبير كامى فى سعى الانسان وراء معنى وجوده تكرارا لأسطورة سيزيف الاغريقى الذى حكمت عليه الآلهة برفع صخرة الى قمة الجبل كل يوم ، وبمجرد بلوغه قمة الجبل بالصخرة ، كانت تنحدر الى السفح ليحملها مرة أخرى الى القمة وهكذا الى مالا نهاية .

ولكن يبدو أن كل محاولات الفهم أو الرفض أو اليأس كانت تأكيدا ملموسا لعجز الأدباء والمفكرين أنفسهم عن فهم علاقة الانسان بالكون . فالقضية تكمن أساسا فى أن طموح الانسان يبدو وكأنه أكبر وأشمل وأعمق من قدراته العقلية والروحية . فهو يحاول استيعاب كل شىء ، وعندما يعجز فى مهمته ــ وهذا شىء محتمل دائما لطبيعته البشرية الناقصة ــ فانه سرعان ما يلوم الكون نفسه ويتهمه بالخلل وفقدان المعنى والجدوى . فى حين أن قوة الانسان لا تتجلى الا فى ساعات اعترافه بضعفه . ولكنه لا يريد أن يعترف أنه مجرد جزء من كل ، وأنه من المستحيل للجزء أن يستوعب الكل . فقد استمرأ الانسان الفكرة التى تؤكد أنه محور الكون كله ، فهى تشبع غروره وتثبت وجوده ، وتدعم كيانه وسط هذا الكون الشاسع الغامض المحير .

وفى العصر الحديث تفرعت تنويعات عدة من هذه القضية الغامضة ، فقام الناقد الانجليزى ا . ا . ريتشاردز بتأويل عبارة « كل شىء على ما يرام » أو « الدنيا بخير » على أنها تعنى « الجهاز العصبى بخير » ومعنى هذا أن الانسان الذى ينجح فى التكيف مع الحياة بطريقة أو بأخرى يستطيع أن يدرك معناها الخاص به وحده . فليس هناك معنى واحد مطلق مجردا للكون ، وانما معناه يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع وعندما ينجح الانسان فى الوصول الى درجة معينة من الانسجام مع الكون ، فلا بد أن يكون جهازه العصبى فى منتهى الكفاءة والتناغم لأنه استطاع التخلص من الصراعات والاحباطات التى تصيب من فقدوا القدرة على الانسجام مع الكون .

وإذا لم يكن ثمة انسجام بين الانسان والكون ، فهو يضع اللوم على من يشاء ، ونادرا ما يكون موضوعيا ويحمل نفسه مشقة اللوم . وعندما يتذمر الانسان من أن الكون كبير ومعقد وغامض جدا ، فانه يعنى أنه لا يستطيع أن يدخله بانسجام فى رأسه . وعندما يشكو الانسان من ضآلته ، فانه يعنى أنه لا يستطيع تحديد مكانته بانسجام فى الاطار العام للكون . ولعل كل هذا الاضطراب يرجع الى الفلسفات المتعددة والمتناقضة التى حاولت تفسير علاقة الانسان بالكون . وكان من الطبيعى أن ينتقل هذا الاضطراب الى الأدب بحكم العلاقة العضوية بين الفلسفة والفكر الأدبى .

فالكون فى الفلسفة ــ مصطلح أرسطى يراد به حصول الصورة فى المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها . ويسمى الكون أحيانا بالعالم أو الوجود بوجه عام : أى مجموع الأجسام الطبيعية كلها من أرض وسماء . ولقد عرف الجرجانى العالم بأنه كل ما سوى الله من الموجودات . وهناك العالم الأكبر أو الماكروكوزم الذى يضع الكون فى مقابلته لجزء صغير منه يمثله من بعض الوجوه مثل : الكون فى مقابل الانسان . والماكروكوزم يقابل الميكروكوزم أو العالم الأصغر . ويبدو هذا التقابل فى المذاهب الفلسفية التى تقول بالتناظر بين أجزاء الانسان وأجزاء الكون ، أى أن الانسان عالم صغير فى مقابل الكون . أما الوجود فلا بد أن يتحقق فى الذهن أو فى الخارج ، ومنه الوجود المادى أو فى التجربة ، والوجود العقلى أو المنطقى .

ونظرا لغرام الأدباء بكل ما هو غامض ومحير ، فقد أصبحت العلاقة بين الانسان والكون مجالا يصولون فيه ويجولون . وقام كتاب المأساة بالدور الاكبر فى هذا المجال . فالأديب بطبيعة تكوينه من أولئك الناس الذين يعيشون فى عالم داخلى أو باطنى فسيح حافل بالمشاعر والتصورات والتأملات التى تمتد لتشمل الكون كله . واذا دخلنا عالم أى أديب فاننا نجده يجتاز ظلمات داخلية مثقلة بالحزن والألم ، وذلك مهما بدا عالمه مشرقا مبهجا من الخارج . فالانسان فى نظره ليس سيد مصيره وان كان يتصور أو يتوهم أنه محور الكون . ولعل فيلسوف الوجودية سورين كيركجارد الذى عاش فى النصف الأول من القرن

الماضى كان خير من عبر عن هذه القضية الغامضة عندما خاطب الانسان بقوله : « لا ، لن تخرج من هذا العالم ، ستدخل فى بيت من بيوت المجانين لترى هل تكشف عبقريتهم سر الكون . إن الناس يصيحون خوفا عندما يعرض البطل حياته للموت فى سبيل فكرة : هذا جنون ! كلا ، هذا خطأ » .

أى أن الأداة الوحيدة التى يمتلكها الانسان لفهم هذا الكون عاجزة عن القيام بهذه المهمة . ومع ذلك يصر الانسان على استخدام عقله فى فهم الكون . ولعل معظم مشاهد المناجاة الانفرادية التى يقوم بها أبطال المآسى فوق منصة المسرح يدل على هذه الحيرة . وقد حاول جان بول سارتر أن يخرج من هذه الحيرة بفلسفته الوجودية التى تسخر من الانسان الذى يكتفى بالقاء التساؤلات فى وجه الكون فى انتظار اجابة شافية لن تأتى . إن من ألزم الأشياء للانسان أن يختار موقفه وطريقه فى الحياة ، ويتحمل مسئولية اختياره ثم يقوم بنصيبه من المسئولية البشرية العامة . فلابد للانسان من أن يرتبط بمسئوليته ويقوم بواجبه بدلا من التسكع بالتساؤلات والصرخات التى لا جدوى منها .

وانعكس هذا الاتجاه على مفهوم سارتر لوظيفة المسرح . فانه يتحتم على الأديب أن يؤلف لايضاح أفكار ونظريات والدفاع عنها ، أما أن يضاعف حيرة الانسان فانه بذلك يزيد الطين بلة . إن الأدب الانسانى الجاد يوجه نظر الجمهور الى المشكلات الحقيقية الجادة ، ولذلك يرفض سارتر المسرح الخفيف ، أو مسرح التسلية الذى من شأنه تضييع الوقت واهدار الطاقة الفكرية .

وليس معنى هذا أن شخصياته المسرحية قوالب فكرية جامدة لا تكتسب الحياة الا بالقدر الذى يصب به آراءه عليها . ولكنها شخصيات حية ذات كيان مستقل عن النظريات التى تصورها ، وهى تصنع الأسئلة وتمضى باحثة عن الجواب ، أو تخلق المشكلات وتسعى فى طلب الحل . والمسرحية عنده — وعند معظم كتاب المسرح الحديث مثل ابسن وشو وبريشت وغيرهم ممن عالجوا قضايا المجتمع المعاصر — إنما هى مشكلة مشتركة بين شخصيات المسرحية والجمهور . وقد يرضى الجمهور عن الحل أو لا يرضى عنه ، بل قد لا يكون هناك حل أصلا ، لأن الكثير من مشكلات الحياة والوجود لا تعرف الحلول ، ولكن الذى لا شك فيه أن سارتر يعرف دائما كيف يدفع القارىء والمتفرج داخل المشكلة نفسها ، وما يراه على خشبة المسرح انما هو محاولة لمناقشتها أو حلها ، وعلى المتفرج بعد ذلك أن يواصل التفكير لحسابه .

ولعل الأسلوب الوحيد — فى نظر سارتر — الذى يمكن الانسان من تحديد علاقته بالكون ، أن يكون له رأى ، ولابد أن يلتزم بالدفاع عنه مهما كان هذا الرأى . وإذا تخلى الانسان عن ذلك تخلى فى الوقت نفسه عن نصيبه من المسئولية . وليس أضيع للانسان من انعدام الشعور بالمسئولية عنده . ولا يلوم الانسان الا نفسه عندما يجد نفسه ضائعا مشتتا

حائرا فى مواجهة الحياة بعد أن تخلى عن احساسه بالمسئولية الذى يشكل البوصلة التى يسير على هديها . لذلك يرى سارتر فى التساؤلات الميتافيزيقية الضخمة التى يلقيها بعض الأدباء فى وجه الكون عبثا لا طائل من ورائه . فالأديب الذى يريد أن يكتب عن الكون والبشرية والعصور كلها لن يستطيع أن يكتب عن أى شىء . فالأديب ينبغى أن يكتب لمعاصريه ، لأولئك الذين يعيش معهم . وعصرية الأدب هذه ضرورة تتفق تماما مع حقيقة موقف الانسان من الحياة والكون .

وغاية الأديب ـــ عند سارتر ـــ أن يحدث بعض التغيير فى فهم الانسان للكون ، على شرط أن يلتزم بقوانينه وأحداثه فلا بد أن يعتبر نفسه مسئولا عنها طالما أنه يعيش طبقا لها . لذلك هاجم سارتر أونوريه دى بلزاك لعدم اهتمامه بالأحداث الثورية التى دارت حوله عام ١٨٤٨ ، وينكر على جوستاف فلوبير خوفه من مجلس الكومون فى باريس ، ويتهم جونكور (صاحب الجائزة الأدبية المعروفة) بأنه مسئول عن أعمال القمع التى نزلت بالأحرار فى فرساى ، لأنه لم يكتب حرفا واحدا عنها ، ويمتدح زولا لموقفه من قضية دريفوس ، وأندريه جيد لتنديده بأعمال الاستعمار البشعة فى الكونغو قبل الحرب العالمية الأولى .

وأسوأ شىء فى نظر سارتر حيرة الانسان فى مواجهة الكون وانتظار ما تأتى به الأيام . وأبعد الناس عن صفة المفكر والأديب ، ذلك الذى يجلس مرتاحا فى كرسيه يتأمل أحوال الكون وكأن شيئا منه لا يعنيه . فالحيرة واللامبالاة من أخطر الآفات الفكرية التى يمكن أن تصيب الانسان فلا بد أن يختار الانسان لنفسه وللآخرين ، ومن هنا فهو جزء من الكون ومتساند مع غيره من البشر ، وأن الحرية التى يطالب بها لنفسه ينبغى أيضا أن يطالب بها لغيره . فى هذا يتفق سارتر مع ألبير كامى الذى قال أنه فى الوقت الذى يقتل الألمان رجلا بولنديا فى وارسو يحس صاحب الدكان فى باريس بأن جانبا من المصيبة وقع عليه . فالحياة وحدة متكاملة لا تتجزأ ونحن نذكر أن دوسيتوفسكى قال إن كل انسان مسئول عن بقية البشر أمام الجميع . والانسان لا يستطيع أن يدرك هذه الحقيقة إلا إذا عرف نفسه أولا على حد قول سقراط . أى أنه يتحتم عليه أن يدرك الميكروكوزم أو العالم الأصغر حتى يدرك بالتالى الماكروكوزم أو العالم الأكبر . أما اذا بدا بمحاولة فهم الماكروكوزم أو الكون فانه كمن يضع العربة أمام الحصان . ولكن القليلين جدا يتجشمون عناء معرفة أنفسهم مع أنه يتوقف على هذه المعرفة مقدار ما نستطيع أن نفعله من أنفسنا . فإذا افترضنا أن غموض الكون تحد قائم ومستمر ، فإننا نستطيع صنع أنفسنا بصورة مستمرة ، على أساس عملية اختيار مستمرة . فنحن عندما نعرف طاقات أنفسنا ومداها فإننا على الأقل نعرف المدى الذى نستطيع الوصول إليه . أما اذا تركنا الأمر للظروف واعتمدنا على المبدأ الخطر الذى يقول : « ترى ماذا سيحدث ؟ ! » فاننا نكون قد انتحرنا ، قتلنا أنفسنا بعد أن قتلنا ارادتنا .

معنى هذا أننا بأفعالنا نختار طريقنا ، وقدر الانسان - طيبا أو سيئا - متوقف عليه ، من البداية الى النهاية . فهو نتيجة ما يصنع بصورة مستمرة . من هنا لا وسيلة الى تكوين فكرة نهائية عن أى منا إلا بعد وفاته . هنا يردد سارتر قول أوديب الملك : لا يمكن أن تحكم على أى انسان بأنه سعيد إلا بعد أن يعبر آخر مراحل الحياة . قبل الموت هناك احتمال التصحيح أو التعديل أو التقويم أو التدبير أو التحطيم ، وعلى هذا يظل تعريفنا مرهونا دائما بموتنا . وهذا ما قاله أندريه مالرو فى روايته « الأمل » : « إن الموت يجعل من حياة الانسان مفيدا . بعد ساعة من الموت تأخذ صورة الانسان فى الارتسام على قناع وجهه . » .

أما فى الحياة فإن أعسر الأشياء - وأكثرها مجدا للانسان - هى قدرة الانسان على الاختيار واقدامه على تطبيقها مرة بعد مرة ، وحرصه على استجلاء غوامض الكون . ولا بد أن التفكير بصورة مستمرة فى مشكلات الحياة شىء فى ذاته ممل وثقيل ، لأننا نصل فى النهاية الى الاحساس بضآلتنا وقلة مانستطيع . هذا بالاضافة الى ما يصاحب الاختيار والبحث الدائمين من خوف دائم وشعور ثقيل بالمسئولية المترتبة على هذا الاختيار . لكن من يقوم بهذه المهمة لا يتبقى لديه وقت كى يشكو من غموض الكون وألغازه . فالاختيار فى ذاته شجاعة وقوة احتمال وتحديد مصير أما الاستسلام فمن شأنه أن يحيل الانسان الى ريشة فى مهب الريح .

ومع كل هذا التحديد والوضوح فى منهج سارتر وغيره من المفكرين والأدباء المعاصرين الذين وجدوا فى الكون والحياة والمجتمع معضلة جديرة بمحاولة البحث عن حل لها ، بصرف النظر عن امكان العثور على مثل هذا الحل ، فان مدرسة العبث بقيادة صامويل بيكيت جاءت كى تضاعف من حيرة الانسان المعاصر فى مواجهة ألغاز الكون . فالكون عندهم حزين عقيم متشائم لا يعرف نظاما أو قيمة خلقية أو معنوية مما تواضع البشر على الاعتراف به . وعند بيكيت بصفة خاصة يتحول الكون الى شبه صحراء يباب يضرب فى فيافيها مجانين وحمقى ويائسون من كل شىء ، وتحوم فوقها أشباح الموتى وأرواح المنكوبين الضائعين التائهين . ويكفى أن نقرأ مسرحية « فى انتظار جودو » كى يتحول الكون كله الى علامة استفهام لا أول لها ولا نهاية .

. وقد هاجم بعض النقاد هذا الاتجاه المغرق فى الغموض واليأس والتشاؤم ، ذلك أنه برغم مرونة مفهوم الفن وشموليته فإننا لا نستطيع تحويله الى أداة لتشويه صور الحياة وبث اليأس فى النفوس وهدم كل الآمال التى عاشت على هديها الأجيال السابقة . ولكن يبدو أن بيكيت بأعماله الأدبية يريد أن يقول إنه اذا كان من حق الكون أن يكون غامضا محبطاً للآمال ، فان الأديب يملك الحق نفسه ، وعليه أن يواجه غموضا بغموض ، وضياعا بضياع .

ولكن بصرف النظر عن وضوح سارتر أو غموض بيكيت ، فان السؤال الذى يطرح نفسه بشدة هو : ما معنى أن يرضى الانسان بالكون ؟ فى الغاية القصوى - على حد قول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » - يصبح الرضى ميتا فيزيقيا ، أى الرضى بالكون عن طريق فهمه المفروض ، أو ايمانا دينيا ، أى الرضى بالكون من خلال عقيدة روحية لا تخضع لحدود العقل البشرى . لكن الكاتب التراجيدى لا يعتبر هذا النوع من الرضى قضيته . إنه يكتفى بحد أدنى من الرضى ، أى رضى بدون أية فرضيات بشأن المعنى الكلى ، أو بشأن وجود أى معنى كهذا . وبالتالى ، فهو رضى بالسر الكامن فى كل ما حولنا ، رضى بما فينا من جهل - رضى بالمجهول . واذا كان الأديب التراجيدى فى غنى عن الميتافيزيقا أو اللاهوت لتفسير هذا السر ، فانه لن يسمح للعالم بتفسيره وازالته . وفى حين أن الموقف المأسوى لا يتعارض مع العقل ، فإنه يعارض تلك العقلانية التى تقنع الناس بأن لا سر هناك . وقد انتقدت احدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية التى تدعى القدرة على فك كل طلاسم الكون فقالت :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا الفلاسفة الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعلل أمورا عصرية مألوفة . ولذلك نستخف بما هو مرعب ، مطمئنين قانعين بالمعرفة الظاهرية ، فى حين يجب علينا أن نخضع لخوف مجهول » .

وهذا يذكرنا برأى الأديب الألمانى ريلكه فى إحدى رسائله عندما قال :

« إن الذى لا يعترف بالعنصر الرهيب الكامن فى الكون ، بل ولا يهلل له ، لن يملك قط ادراك ما فى وجودنا من قوة وطاقة هائلتين ، ولن يعيش الاعلى الهامش ، واذا ما جاء يوم الحساب سيجد أنه لم يكن حيا ولا ميتا » .

والغريب أننا كلما تقبلنا الرعب ورضينا به ، فإن احساسنا بالرعب والرهبة يخف . ولعل هذا من عناصر خاصية التطهير الذى نشعر به فى مواجهة الأعمال المأسوية الكبيرة . اننا ندرك القوة الكامنة فينا من خلال الاعتراف بضعفنا البشرى ، والشجاعة الكامنة فى الاعتراف بالجبن . إننا إذا تقبلنا الكون على ما هو عليه ، ثم بدأنا فى التعامل معه على هذا الأساس فاننا نكون قد خطونا فى الاتجاه الصحيح نحو تحقيق ارادتنا الانسانية . أما اذا تصورنا فى أنفسنا القدرة على تغيير الكون طبقا لرغباتنا ، فاننا بهذا نسىء فهم الكون وفهم أنفسنا فى الوقت نفسه .

٢١ - الماضى

يختلف مفهوم الماضى من أديب لآخر اختلافا قد يصل الى حد التناقض . ومع ذلك يشترك معظم الأدباء فى أن الماضى - برغم كونه ماضيا - فإنه يمارس تأثيراً ضخما سواء على الأديب فى اثناء عملية الابداع ، أو على مضمون العمل الأدبى ومايحتويه من شخصيات ومواقف . وكما يقول الشاعر الأسبانى جارثيا لوركا : إن الماضى وأوهامه عبارة عن عالم مغلق لو فتحناه لطغى على الحاضر وسيطر على المستقبل . ولذلك تسعى معظم الشخصيات المسرحية والروائية الى حياة سليمة مستقرة نفسيا من خلال محاولة التحكم فى أوهام الماضى حتى تستطيع أن تتطلع الى المستقبل ، وإلا دمر الماضى حياتها الحاضرة وأفقدها القدرة على إدراك المعنى الحقيقى لوجودها .

وتلعب رواسب العقل الباطن وأوهام الماضى وذكرياته المهزوزة دورا كبيرا فى تحويل الأوهام الى مؤثرات ملموسة تعزل الانسان عن حاضره وتدفعه الى العودة الى الماضى . ومن هنا كان الانفصام الذى يحدث بين روح الانسان التى تعيش فى الماضى وجسده الموجود فى الحاضر . وقد عالج الأدباء على مر العصور هذا المضمون بدرجات متفاوتة من التركيز والتكثيف ، ولكن مع ظهور اكتشافات علم النفس فى القرن التاسع عشر ، انفتح عالم الماضى على الحاضر ووجد فيه الأدباء مادة خصبة لا تنضب فى سعيهم نحو فهم أبعاد النفس البشرية .

ولعل السيطرة التى يمارسها الماضى على الحاضر تنبع من الحقيقة التى تؤكد أن الحاضر امتداد للماضى بحكم أن الزمن يسير فى اتجاه واحد ولذلك فان التصرفات التى يرتكبها الانسان فى الماضى لا بد أن تؤثر على تفكيره وسلوكه فى الحاضر والمستقبل . ولكن هل يعنى هذا أنه لا يوجد مهرب من الماضى ؟ وهل أصبح الماضى قدرا رهيبا لا يمكن الفكاك منه أو تحديه ؟ إن هناك فى الواقع تأثيرا ما للماضى على جميع الناس بحكم أن حياتهم عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات وبذلك يستحيل فصل الماضى عن الحاضر . ولكن درجة هذا التأثير على الحاضر هى التى تختلف من شخص لآخر .

إن بعض الناس يستفيد من الماضى ويجعل منه دروسا تساعده على تجنب الأخطاء وعدم تكرارها والاعتزاز بالانجازات التى حققها بحيث تصبح قوة دافعة فى حياته تزيده ثقة فى نفسه وثباتا فى ميدانه . والبعض الآخر يتغاضى كلية عن الماضى ويحاول أن يشق طريقه فى الحياة عن طريق المحاولة والخطأ . وهو دائما يميل الى الجديد من التجارب والخبرات بصرف النظر عن تجاربه وخبراته الماضية . وهناك فريق ثالث يقف عاجزا أمام تيار الماضى فيجرفه ويغرقه لأنه لم يدركه على حقيقته ، أو توهم أنه يسير فى الطريق السليم فى حين أنه لم يتحرر من عبوديته للعقل الباطن بما يحمله من رواسب تحجب عن عينيه الرؤية السليمة والواضحة لحقائق حياته . وفى بعض الأحيان تبدو لعينيه الحقيقة ساطعة باهرة فى لحظة يكتشف فيها المسار الصحيح لحياته ، وأحيانا أخرى يصاب بالعجز تماما فيجرفه الماضى وأوهامه التى قد تقضى على وجوده بطريقة أو بأخرى .

وليس الماضى - فى معظم الأحيان - هو ما حدث ، وانما الماضى هو ما نصنعه نحن طبقا لنظرتنا وفهمنا له . ومن هذا المنطلق يمكننا تغيير الماضى وتبديله لأنه من صنعنا نحن ، أى أننا نستطيع أن نجعل منه نقطة انطلاق ، ونستطيع أن نجعله سجنا أو بؤرة مسمومة متحركة فى جسم الحاضر . ولكن المأساة تتمثل فى أن الوهم أو الظن أو الاعتقاد الذى يرتبط بما حدث فى الماضى يظل ملازما له الى أن تكشف الشخصية بنفسها أو بمساعدة آخرين حقيقة الوهم الذى ارتبط بما حدث فى الماضى وعندئذ تتخلص من سلطانه على سلوكها وتفكيرها ، مما يقترب بنا من منهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد والذى يؤكد أن سبب أى مرض نفسى هو وهم نبع من موقف معين ثم ترسب فى العقل الباطن ، ولا يمكن الشفاء منه إلا بادراك كنه هذا الوهم .

والغريب أن أوهام الماضى لا تقف عند حدود معينة بل تظل تستشرى فى حياة الشخصية وتلح على تفكيرها حتى يأتى اليوم الذى تسيطر فيه عليها تماما وتصير مجرد أداة لتنفيذ ماتمليه عليها من سلوك وتفكير . والشخصية التى تترك العنان لأوهام الماضى ولا تواجهها مواجهة صريحة ، تفقد كل يوم تعيشه معركة ثمينة ضدها حتى يأتى اليوم الذى تغرق فيه كلية . والأوهام بطبيعتها تولد أوهاما أخرى إذا لم تحدث المواجهة المطلوبة لها ، ولا يمكن تحديد مسارات الأوهام الجديدة أو حدودها ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بالخطوة التالية التى تتخذها لأنها لا تخضع لمقياس معين أو تقنين محدد بل تدخل فى تشكيلها عوامل معقدة كثيرة ومؤثرات متشعبة عدة منها الجو المحيط بالشخصية ومدى مقاومته لهذه الأوهام ، ومدى الثقافة التى حازت عليها الشخصية ، والتكوين النفسى الذى جبلت عليه . . . الخ . والمثل الذى يقول إن معظم النار من مستصغر الشرر يمكن أن ينطبق على أوهام الماضى التى قد تبدأ من مجرد خاطر سريع وخاطف يمكن ألا يكون له أى سند من الحقيقة ثم يترسب فى اللاشعور ويتفاعل مع العوامل التى تمنحه الحياة داخل العقل

الباطن ، وبعد ذلك يتحول الى طاقة هائلة تضغط على الشخصية وقد تدمر حياتها تدميرا شاملا .

هذا هو المفهوم الذى اتبعه معظم أدباء العالم فى صياغة مضمون الماضى فى أعمالهم . ويرى الفيلسوف الانجليزى المعاصر روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » أن الأدب هو أكثر الفنون ووسائل المعرفة الانسانية قدرة على معالجة الماضى وأوهامه عند الانسان . انه يملك طاقة الخيال التى توسع من أفق الانسان وتجعله قادرا على مواجهة أوهامه . ولذلك يفرق كولنجوود بين الخيال والوهم . فالخيال يحتوى ماضى الانسان وحاضره ومستقبله ، فى حين يقتصر الوهم على حدود الماضى الزاخر بالاحباطات . والفرق بين الخيال والوهم مثل الفرق بين الصحة والمرض . فالموقف المتوهم لا يمكن اطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والعكس بالعكس .

وإذا كان الأدب يتخذ من الوهم مضمونا لأعماله ، فإنه لا يستخدمه كأداة لتكوين أشكالها الفنية ، والا تحول عمله الى وهم زائف . وانما يستخدم الخيال لكشف حقيقة أوهام الماضى ووضعها تحت أضواء مبهرة . فالأشياء المتوهمة يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدرى الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقية . إلا أنه عندما يتأمل إما يكتشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

هذا على المستوى السيكلوجى أما على المستوى الاجتماعى فيلعب الماضى دورا تمليه حقيقة الظروف الراهنة التى تمر بها الشخصية المسرحية أو الروائية . فهناك شخصية - مثلا - ذات ماض تخجل منه وتخفيه عن عيون الآخرين حتى لا تضيع المغانم التى اكتسبتها فيما بعد . وينشأ الصراع الدرامى فى مثل هذه الأعمال الى أن يصل الى ذروته باكتشاف حقيقة ماضى الشخصية . وقد برز هذا المضمون فى أعمال مسرحية وروائية يصعب حصرها ، لكننا يمكن أن نتخذ من مسرحية « عربة اسمها الرغبة » لتنيسى ويليامز نموذجا للتدليل على المعالجة المعاصرة لهذا المضمون .

إن شخصية بلانش دى بوا نموذج على الانسان الذى يصر ماضيه على تحطيمه كأنه قدره الملازم له كظله . تتجسد مأساتها النهائية فى أن حياتها التى تكابدها فى بيت شقيقتها المتزوجة تصبح جحيما من الاذلال خاصة عندما تكون فى أشد الحاجة الى العطف والحنان . فبعد أن تضيع مزرعتها ، وتغلق مهنة التدريس أبوابها فى وجهها ، وتضيع سمعتها ، وتتوتر أعصابها الى درجة الانفجار ، تهرب بلانش الى بيت شقيقتها ستيلا ، فتجدها قد تزوجت من جاويش سابق قوى شرس . ويكتشف الزوج ماضى بلانش الملطخ . وبرغم أنه يتأثر مؤقتا بمصيرها حينما يعرف بزواجها التعس الذى قادها الى الانحطاط الأخلاقى ، فان مقاييسه الاجتماعية لا تدعوه الى الصفح والغفران . لقد جاءت إلى منزله بماضيها المخجل

وعليها أن تحمله وترحل بعيدا . وبدافع من الاخلاص لصديقه الذى كان على وشك أن يتقدم لخطبتها ، يشعر أنه مضطر إلى أن يحذره من أنها كانت عاهرا . ثم يسمح لنفسه أن يغتصب بلانش فى الوقت الذى كانت زوجته فى مستشفى المدينة تضع وليدها . وبذلك تم تدمير بلانش تماما إذ كان على ستيلا أن ترسل المرأة التعسة الى ملجأ من ملاجىء الدولة كى تحمى زواجها وتحافظ على ايمانها بزوجها ، وذلك لعدم قدرتها على تجاهل اتهامات بلانش لزوجها .

وليس تنيسى ويليامز هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى بنى معظم مسرحياته على أثر الماضى فى حياة شخصياته ، فهناك هنريك ابسن النرويجى ، وانطون تشيكوف الروسى ، واوجست سترندبرج السويدى وغيرهم ممن عالجوا مضمون الماضى بطريقة أو بأخرى . ناهيك عن الأدباء الرومانسيين والاجتماعيين الذين أغرموا بتقديم طابور طويل من العاهرات ذوات الماضى المأسوى .

ويرجع الهروب الى الماضى ، الى عدم قدرة الإنسان على التلاؤم مع الواقع . أى أنه اذا كان الماضى يطارد الانسان فى بعض الأحيان ، فان الانسان – فى أحيان أخرى – هو الذى يقوم بمطاردة الماضى والامساك بتلابيبه . فمثلا نجد أن بعض الأدباء الرومانسيين قد كال الثناء للقرون الوسطى كنوع من الهروب من ضغوط المجتمع الصناعى الجديد . ففى المانيا – مثلا – اتجه الرومانسيون ، فى سخطهم على ما يصحب التطورات الاجتماعية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار . وأدرك هاينه ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الواقع المعاصر فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الانانية الشائه الذى يرونه قابعا فى كل مكان ، هما اللذان دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا – على شرف مقاصدهم – الى الاحتماء من الحاضر بالماضى والى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى » .

ويقول ايرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن الرومانسيين الألمان رفضوا الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويل الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف – حتى يكون مثمرا فعالا – أن يصبح ايجابيا . هذه الايجابية لا بد أن تكون فى نهاية الأمر دفاعا عن واقع جديد لا بد أن يحل محل القديم . لكن الرومانسيين الألمان لم يستشفوا ملامح هذا الواقع الجديد ، ولذلك حاولوا الهروب الى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب . واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الايجابية التى ضمها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الواقع

الراهن ، كتلك الرابطة الوثيقة بين المستهلك والمنتج أو الحرفى أو الفنان ، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية ، والشعور بالترابط الجماعى ، وذلك التكامل فى الشخصية الانسانية الراجع الى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل تفتيتا . غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرئت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة الحياة الصناعية المعقدة التى كانوا محقين فى نقدها .

وهكذا تختلف نظرة الأدباء والمفكرين الى الماضى اختلاف بصمات الأصابع ، لكنهم يتفقون جميعا فى أنه طاقة كامنة فى كيان الانسان وفى كيان المجتمع على حد سواء ، ويمكن أن تصبح طاقة سلبية مدمرة أو قوة إيجابية مثمرة ، هى فى النهاية من صنع الانسان وليست حقيقة مطلقة لا تقبل التغيير أو التبديل . وكان الأدب أسبق من كل فروع المعرفة الانسانية فى مساعدة الانسان كى يكتشف الابعاد الحقيقية للماضى .

٣٢ - المرأة

كانت قضية المرأة كمضمون فكرى من القضايا التى فرضت نفسها بقوة ووضوح على الأدب العالمى منذ أن تبلورت ملامحه وواكب المسيرة الحضارية للإنسان . ذلك أن الدور الذى لعبته المرأة كان دورا عالميا وتاريخيا فى الوقت نفسه ، وبدأ فى الأدب مع بدايته منذ هوميروس ويوربيبيديز حتى عصرنا هذا . وكانت الخصائص التى شكلت دور المرأة متشابهة تشابها فريدا على مر العصور وفى مختلف البقاع ، مما يدل على أن المرأة كانت تفكر تفكيراً غريزيا بعيداً عن التقاليد المحلية المؤقتة .

ويمكن تتبع بدايات دور المرأة فى الحكايات الدينية والسير الشعبية والأساطير الخ افية منذ ألف عام قبل الميلاد ، وكيف تأثرت هذه الأشكال الأدبية البدائية بفكرة حواء كمصدر للاغراء والخطيئة لأنها هى التى أغرت آدم على التهام التفاحة فكانت النتيجة أن طرد من الجنة وحكم عليه بالشقاء والكدح فى سبيل قوته اليومى . ثم جاء الأدب الإغريقى وخاصة فى ملحمتى الالياذة والأوديسا لهوميروس ومسرحيات يوريبيديز ، ليبلور شخصية المرأة كشريكة للرجل فى كفاحه ، بل وليجسد ثورتها ضد الرجل ، تلك الثورة التى بلغت قمتها لأول مرة فى تاريخ الأدب العالمى فى مسرحيات يوريبيديز ، والتى تجسدت فى شخصية ميديا التى تصرخ فى المسرحية التى عرفت باسمها ، قائلة :

« يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقبع فى عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها ، فى حين كتب عليهم « الرجال » أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح ، ياللحمقى . إنى على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط » .

ولعل السبب فى إهمال النقاد والجمهور لمسرحيات يوربيديز فيما بعد يرجع إلى عدم تعودهم على فكرة المرأة الجريئة التى تعبر عما يجول بداخلها بكل صراحة . فالمرأة فى نظرهم

لم تتعد هذا المخلوق الشاعرى المرهف الذى خلق أساسا لمتعة الرجل وخدمته ويجب ألا يتعدى دور المرأة هذه الحدود . ولذلك كانت ميديا فى نظرهم امرأة وقحة لا تعرف حدودها وليست بطلة من بطلات تحرير بنات جنسها من استعباد الرجل .

ومع انتشار المسيحية فى عصورها الأولى تحولت المرأة إلى رمز للاغراء الذى قد يؤدى إلى الخطيئة ، ولذلك كان عليها أن تقبع فى عقر دارها وأن تحتشم حتى لا تكون سبب عثرة للرجل . ومع سيطرة الشعور الدينى فى العصور الوسطى أصبحت المرأة تفتخر برمز العذراء مريم لأنها تنتمى إلى بنات جنسها ، واكتسبت المرأة تلك المسحة من الطهارة والبراءة والعفاف التى نجدها فى القصص الذى ساد فى القرن الحادى عشر من أمثال « حدوتة الزهرة النقية » التى تأثرت لحد بعيد بكتاب الشاعر اللاتينى أفيدوس « فن الحب » وفى هذه الحدوتة تكمن مبادىء الحب المثالى الذى عرف بالبرفنسالى فى ذلك الوقت ، وهو الذى أدى بدوره إلى أدب الفروسية الذى يحيل المرأة إلى معبودة يتشرف الفارس بالتضحية بحياته من أجلها وفى سبيل ابتسامة من وجهها الملائكى .

وهذه الروح الرومانسية هى التى تشكل نسيج معظم أشعار الشاعر الايطالى دانتى الذى تقوده فيها بياتريس معبودته عبر الجنة . وهى نفس الروح الموجودة فى قصص بوكاتشيو برغم أنها تزخر بالجنس والحب الصريح . أما الحياة الكاملة فى نظر الشاعر دانتى والقصاص بوكاتشيو فتكمن فى دفاع الانسان عن ثلاث قضايا مقدسة : الوطن والحبيبة والفضيلة ، وهى مقدسات لا يمكن أن يخلو منها أى شعر رفيع . ولكن القصص الشعبى الذى كتبه شعراء مجهولون فى تلك الحقبة فى ايطاليا يزخر بالاحتقار لحياة الجسد ومن ثم للمرأة ، بل إن هناك كوميديات مجهولة المؤلفين تضحك وتسخر من الرجال الذين يجعلون من المرأة هدفا أساسيا فى حياتهم . ويرجع هذا الانفصام فى النظرة فى فترة زمنية واحدة بين الفن الكلاسيكى والفن الشعبى إلى النظام الاقطاعى الذى باعد بين الطبقة الأرستقراطية المثقفة والطبقة الشعبية الكادحة .

وكان بوكاتشيو الايطالى وتشوسر الانجليزى من أوائل الشعراء الذين ابتعدوا عن أدب الفروسية الساذج الذى يحيل المرأة إلى مخلوقة شاعرية باهتة لا تفعل شيئا سوى انتظار حبيبها الفارس فى شرفة حصنها تحت ضوء القمر حتى يأتى بحصانه الأشهب ويختطفها عليه إلى وادى الأحلام حيث لا يوجد شىء سوى الحب والعطف والحنان والنظرات والقبلات . فقد تمكن بوكاتشيو من وضع المرأة فى قصصه على قدم المساواة مع الرجل ، فبدت مخلوقة واعية تفكر بعقلها كما تحس بقلبها وتنظر إلى الرجل على أساس أنه انسان محدود الطاقة وليس كائنا أسطوريا . ونفس الروح تسرى فى أشعار تشوسر القصصية مثل « حكايات كانتربرى » التى تزخر بتحليل نفسي للمرأة يعد الأول من نوعه فى تاريخ الأدب العالمى .

لكن فى مواجهة هذا الأسلوب الواقعى المعقول عادت النظرة المثالية الساذجة بسبب انتشار الروح المسرفة فى العاطفية ، والتى حمل لواءها الشعراء الجوالة فى أوروبا فى القرن الثالث عشر ، والذين أسسوا مدرسة الشعر الغنائى الذى اكتسب اسمه من التغنى بالحب والفروسية والمثالية والتضحية والاخلاص . والإنسان الذى لا يقدس المرأة لا يستحق أن يعيش . وأصبحت كلمة « رومانس » مرادفا لكل قصص الحب المسرفة فى العاطفية والمثالية . ويعد رائد هذا الاتجاه الشاعر الايطالى سانزارو الذى كتب « آركاديا أو عالم المثال » عام ١٥٠٤ ، وتبعه الشاعر البرتغالى مونتيماير الذى كتب « ديانا اينا مورادا » ١٥٥٣ . ثم سادت نفس الروح الروائى الاسبانى سيرفانتس وخاصة فى روايته « امرأة من غلاطية » عام ١٥٨٤ . كما تأثر الشاعر الانجليزى جون ليلى بسيرفانتس فى قصة « أيوفيس » عام ١٥٧٩ ، والشاعر الانجليزى فيليب سيدنى فى « آركاديا » عام ١٥٩٠ . ويعد هذا التجمع الأدبى أول اتجاه فى الأدب العالمى يلتزم بقضية المرأة وينصبها رمزاً لكل المثاليات والمقدسات .

هذا بالنسبة للمرأة فى القصص والروايات ولا نقول الشعر لأن كل الكتاب فى ذلك العهد كانوا شعراء . وهذا بدوره ينسحب على المسرح الذى كان يكتب بالشعر أيضا . فى هذه الفترة كان الكاتب المسرحى الأسبانى لوب دى فيجا يجعل من المرأة محورا أساسيا تدور حوله معظم مسرحياته وليس مجرد قوة معوقة أو شخصية ثانوية . ويلاحظ الكاتب والناقد الانجليزى جون راسكين أن مسرحيات شكسبير تحتوى على بطلات فقط ، أما الأبطال من الرجال فليس لهم وجود مقنع . ويضيف قوله إن حب المرأة عند شكسبير هو ينبوع الحياة والجمال وبدونها تصبح الحياة غير ذات معنى . والحب من أول نظرة هو نداء الجمال والحياة الخالى من تعقيدات المادة وقيود الانانية وتضخم الذات .

ولكن هذه الروح المنطلقة أصيبت بانتكاسة قصيرة المدى على أيدى البيوريتان أو المتطهرين الذين حكموا انجلترا بزعامة أوليفر كرومويل (١٥٩٩ ـ ١٦٥٨) لمدة عشر سنوات ، وأغلقوا المسارح وكل دور اللهو والفن . ولكن عادت روح تقديس المرأة وابراز فتنتها كأقوى ما تكون فى عصر الملك تشارلز الثانى ملك انجلترا عندما عاد من منفاه فى فرنسا وخاصة فى مسرحيات درايدن وكونجريف وشيريدان . وتظل نغمة الاهتمام بالمرأة فى الارتفاع إلى أن تصل إلى أعلى درجاتها منذ صيحة ميديا فى مسرحية يوريبيديز فى روايات الكاتب الانجليزى نيكولاس راو من أمثال « التائبة الفاتنة » عام ١٧٠٣ ، و « جين شور » ١٧١٤ . وبرغم أن البطلة فى « التائبة الفاتنة » تتمتع بحريات واسعة ، فانها تصرخ صرخة تذكرنا بميديا عندما تقول :

« يالتعاسة بنات جنسنا ، إنهن مهما تقدمن وتغيرن فلن يستطعن الخروج عن نطاق عبوديتهن للرجال . ولكن مهما كان الأمر ، فقد خلقنا الله بشرا مثلهم ومنحنا نفس الروح

والعقل كى نثبت وجودنا فى هذا العالم ، وعلينا أن نحارب هذه الطاعة العمياء لهم ، وأن نعلن قيام عالم المساواة بيننا وبينهم » .

وسنجد أن هذا الصدى سيتكرر بعد ذلك عام ١٨٧٩ فى مسرحية الكاتب النرويجى هنريك إيبسن « بيت الدمية » عندما يقول تورفالد لنورا بطلة المسرحية : « لا يستطيع رجل يضحى بشرفه أو وعوده من أجل المخلوقة التى يحبها » ، فترد عليه نورا بقولها : « لقد ضحت ملايين النساء بكل شىء من أجل رجالهن » وبعد قولتها هذه تنطلق خارج المنزل وتغلق الباب خلفها بحثا عن حريتها بعيدا عن سجن الزوج .

وعبر تاريخ المرأة فى الأدب العالمى كان الأدب المسرف فى العاطفية يسير موازيا لشخصيتها . أحيانا كان بمثابة الظل وأحيانا أخرى كان الواجهة التى نرى المرأة من خلالها . ففى انجلترا نجد هذا الظل ممثلا فى الروائى الانجليزى لورانس ستيرن وخاصة فى روايته « رحلة عاطفية » ، فى حين تحولت المرأة فى فرنسا إلى كل شىء فى مسرحيات كورنى وتلميذه راسين فى مسرحية « أندروماك » . فالمرأة هى محور الحب والانتصار والجهاد والتضحية والفداء . .

وقد أقبلت النساء فى فرنسا على مشاهدة تلك المسرحيات وتشجيعها وكان عددهن داخل المسرح يصل غالبا إلى ثلثى عدد الرجال . وفى انجلترا حدثت الظاهرة نفسها وخاصة فى عدد قراء الروايات ، فكان عدد القارئات يبلغ ضعف عدد القراء من الرجال ، ولذلك أسرف بعض الروائيين فى الاهتمام بالمرأة وتقديسها مما أحال أبطالهم من الرجال إلى صور شاحبة وباهتة أحيانا ومضحكة وتافهة أحيانا أخرى . وكان أول من أرسى تقاليد هذا الاتجاه الكاتب الروائى الانجليزى صامويل ريتشادسون الذى أحال رواياته إلى رحلة فى قلب بطلاته وعقلهن ، أما شخصيات الرجال فكانت مجرد صدى لهذا القلب .

ولم يقتصر اهتمام المرأة بالرواية على القراءة والمتابعة والاطلاع النهم بل تعداه إلى تأليف الروايات ذاتها ، لأن المرأة أحست أنه مهما بلغت مقدرة الروائى على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها . وقد أرست تقاليد الأدب النسائى الروائية الفرنسية مادلين دى سكودرى التى عاشت القرن السابع عشر بطوله من عام ١٦٠٨ إلى عام ١٧٠١ وألفت سلسلة رواياتها المعروفة باسم « كليلاى » من عام ١٦٥٦ إلى عام ١٦٦٠ ، وقالت إن هدفها من هذه الروايات هو رسم خريطة نفسية واجتماعية لكيان المرأة ، وتبعتها فى هذا المجال الروائية الفرنسية مارى دى لافاييت (١٦٣٤ ـ ١٦٩٣) بسلسلة رواياتها المشهورة باسم « الأميرة دى كليف » عام ١٦٧٧ . ثم جاءت عميدة الأدب النسائى الفرنسى مدام دى ستال (١٧٦٦ ـ ١٨١٧) التى توارت خلف الاسم المستعار « كورين » والتى تعد رواياتها بمثابة أول دراسة سيكلوجية لقلب المرأة عندما يخفق للحب .

وكانت جرأتها تتمثل فى أنها سجلت غرامياتها الشخصية دون خجل كي تثبت لمجتمع الرجال الظلم الذى وقع على عاتق المرأة سنوات وقرون طويلة دون أية محاولة من الرجال لفهمها على حقيقتها ، ويبدو هذا واضحا فى أشهر رواياتها « المرأة الناشز » .

ولم تقتصر عدوى تأليف الروايات على الفرنسيات بل انتقلت إلى انجلترا حيث بلغت قمة الواقعية عند جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) وقمة الرومانسية عند الأخوات تشارلوت برونتى (١٨١٦ - ١٨٥٥) واميلى برونتى (١٨١٨ - ١٨٤٨) وآن برونتى (١٨٢٠ - ١٨٤٩) ، ثم الروائية ماري آن إيفانز التى اتخذت من « جورج إليوت » اسما مستعارا لها (١٨١٩ - ١٨٨٠) والتى أرست النظرة الروائية إلى المرأة على أسس فلسفية تجلت فى المواجهة بين المرأة وعناصر الطبيعة وظروف المجتمع .

وجاء تشارلز ديكنز كى يؤكد أن الطعم الوحيد الذى يمكن أن يتذوقه القراء فى أية رواية يكمن فى قصة الغرام والحنان التى تتوازى مع الأحداث والمواقف الأخرى فى الرواية ، لأن الحياة بدون قلب المرأة وحنانها لا قيمة لها بالمرة . ولكن الروائى الانجليزى جورج ميريدث الذى عاصر ديكنز ومات فى مطلع القرن الحالى أكد أن للمرأة عقلا أيضا بالاضافة إلى قلبها ، وأنه لكى تتمتع بوجودها الانسانى كمخلوق متكامل لابد من هذه الخلطة السحرية بين عقلها وقلبها . ثم جاء القرن العشرون ومعه روائيات وكاتبات مسرحيات جعلن من قضية المرأة شغلهن الشاغل . نذكر منهن على سبيل المثال جوليان بيندا التى كتبت رواية « بلفيجور » عام ١٩١٨ والتى أكدت فيها أن علم الجمال المعاصر انما ينبع من المرأة بمقاييس جسمها الجميل وملامح وجهها الجذاب وروحها العذبة المنطلقة وقلبها المتدفق بالحب والحنان .

ولكن يظل إبسن وبرنارد شو فى طليعة الكتاب المسرحيين الذين جسدوا فى مسرحياتهم الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية والجنسية لقضية المرأة منذ الربع الأخير من القرن الماضى حتى الآن . ولم يقتصر أثر إبسن على النرويج وحدها ، أو شو على انجلترا وحدها ، بل امتد ليشمل العالم الغربى كله . بل إننا نجد أثره فى كتابات المفكرين العرب من أمثال سلامه موسى والعقاد وغيرهما .

ويبدو أثر إبسن على شو فى رفضه لكل الاتجاهات التقليدية التى اعتنقها المجتمع الفيكتورى حول قضية المرأة التى كانت مجرد أداة لادارة شئون المنزل وتربية الأطفال واشباع رغبات زوجها فى النهاية . وبعد العاصفة التى أحدثتها مسرحية إبسن « بيت الدمية » أدرك شو أن وضع المرأة فى المجتمع لا يزيد فى درجته على وضع العبيد ، وأنها إذا أرادت تحرير نفسها فعليها أن تقوم بواجبها تجاه نفسها أولا ثم تجاه الآخرين ثانيا ، ولابد لها أن تتخلص من أساليب الاغراء الرخيصة التى تصطنعها لكسب ود الرجل . ولكى نحرر المجتمع من

كل السلبيات التى تعتور كيانه ، لابد أن نحرر المرأة أولا ، وأن تحصل على حريتها المساوية لحرية الرجل . ولذلك فمن حق المرأة الجديدة التى يجسدها شو فى مسرحياته ، الحصول على نفس الحقوق وأداء نفس الواجبات التى يقوم بها الرجل لأنها شريكته فى الحياة . من هنا كان احتقار نساء شو للرومانسية والأوهام التى ضربن بها عرض الحائط . وبدلا من الهالات الحالمة التى تحيط بالبطلات التقليديات وجدنا احساسا بالمسئولية ومقدرة على تطوير النظرة تجاه أمور الحياة ، وثقة فى النفس لا حدود لها ، واصرار على الهدف بصرف النظر عن الاعتبارات الاجتماعية العقيمة . ولم تعد المرأة تبحث عن السحر والغموض والفتنة والاغراء الجسدى ، ذلك لأن نساء شو لا يحترمن الرجل الذى يبحث فقط عن هذه الصفات والخصائص فى المرأة لأنها تدل على تفاهته التى تقنع بالمظاهر والسطحيات . بل إن المرأة فى معظم مسرحيات شو كانت تأخذ فى يدها زمام المبادرة وتطارد الرجل الذى يهرب منها مذعورا . فقد آمن شو بأن نظريته فى « دفعة الحياة » ومفهومه « للمرأة الجديدة » وجهان لعملة جديدة هى المجتمع المتطور والانسان الجديد .

ولا شك أن أثر كل من إبسن وشو امتد لمعظم كتاب المسرح العالمى بدليل أن الشخصيات النسائية التى وردت بعد ذلك فى الأعمال المسرحية والروائية تبدو مختلفة اختلافا جذريا عن الشخصيات التى سادت الأدب العالمى حتى الربع الأخير من القرن الماضى . ولا غرو فى ذلك فالمرأة كانت وستظل محورا من المحاور الرئيسية التى يدور حولها الأدب الأنسانى .

٢٣ ـ المستقبل

كان المستقبل المجهول دائما مثيرا للمخاوف منذ أن بدأ الانسان حياته على هذه الأرض . ولم تكن كذلك نظرة الانسان إلى ماضيه ، لأن الماضى وقعت أحداثه وتكشفت ، فلا غرابة أن كان الماضى موضع أمن وطمأنينة ، ومن هنا أيضا كان حنين الإنسان اليه كلما اجتاحته مخاوف المستقبل . فهو يرى فى ذكريات الماضى والأحاسيس التى يثيرها ملجأ من نذر الشر التى قد يجلبها المستقبل معه . وهذا يفسر لنا كثرة الداعين إلى العودة إلى الماضى ، بدل المغامرة فى عالم مجهول العواقب . ولكم اشتدت رغبة الإنسان فى كشف الغطاء عن مستقبله ، ولم يكن بين يديه علم يركن اليه ، فلجأ إلى حاسب النجوم ، وقارىء الكف ، وضارب الرمل ، وفاتح الودع وغير هؤلاء من الدجالين والمشعوذين . من هنا كان الدور الريادى الذى قام به الأدب الانسانى فى محاولته استلهام ملامح المستقبل من خلال القدرة على التخيل والاستنباط ، مستخدما منهجا منطقيا وعلميا إلى حد كبير . فلم يكن التنبؤ الأدبى رجما بالغيب بدليل أن بعض الأدباء ـ من أمثال الفرنسى جول فيرن و الإنجليزى هـ . ج . ويلز ـ قد بلغ من دقة الحساب حدا يلفت النظر فى عملية وصول الانسان إلى القمر ، وحدد لذلك تاريخا كاد أن يكون هو التاريخ الذى حدث فيه هذا الوصول . وكان منهم من توقع انهيار الاقتصاد البريطانى وانحلال الامبراطورية البريطانية ، وحدد لهذا كله تواريخ توشك أن تطابق ما حدث بالفعل .

وفى الأدب الكلاسيكى القديم قامت الساحرات والعرافات بدور حيوى فى عملية التنبؤ بالمستقبل وخاصة بالنسبة للأبطال الملحميين والتراجيديين . وعند أديب عظيم مثل شكسبير كانت الساحرات فى تنبؤها بالمستقبل تجسد الطموح الحقيقى الذى ينهش البطل من داخله ، ويدفعه دفعا إلى مصيره المحتوم . فلم تكن الساحرات فى مسرحية « ما كبث » مثلا سوى تجسيد لما يعتمل داخل ما كبث وما ينوى تنفيذه بالفعل . ومن هنا كان التنبؤ بالمستقبل مجرد حيلة درامية يبلور بها الكاتب شخصيه بطلة . أما فى معظم الملاحم والمآسى

المشهورة فكان العرافون يلعبون دورا خطيرا فى نوعية القرار المصيرى الذى يمكن أن يتخذه البطل ، ويؤثر ـ ليس على مستقبله هو فحسب ـ بل على مصير أمته كلها .

ومن أشهر الروايات الرائدة فى مجال معالجة المستقبل رواية « النظر إلى الخلف من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ » للروائى الأمريكى ادوارد بيلامى الذى قدم فيها خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع عن طريق استشراف آفاق المستقبل . فقد كتبها عام ١٨٨٨ وكانت عينه على عام ٢٠٠٠ ، وفيها يحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيا مستقبلية أو عالم مثالى لا يمت إلى عالم الواقع بصلة ، والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل ، وتسير أحداثها من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ ، أى فى تجاه مضاد لتيار الزمن . ونجحت فى وقتها نجاحا باهرا ومازالت تقرأ حتى الآن ونحن نقترب من عام ٢٠٠٠ . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد بيلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم ، ولكن رواية بيلامى ظلت الرائدة فى مجالها لدرجة أنها كانت السبب فى تأسيس الحزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبادىء بيلامى الاشتراكية التى ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيوود براون فى مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التى صدرت عام ١٩١٧ أن بيلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعاونى ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التى لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردى للانسان .

كان الصدق الفنى رائدا لبيلامى سواء فى كتاباته أو تصرفاته . فقد كان يعتبر المستقبل أمانة بين يدى الأديب الذى يجب أن يجعل من أدبه مرآة لهذا المستقبل . فعلى الرغم من أن دور النشر حاولت اغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فانه ظل حريصا عليها ، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وفى عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعى القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الإعتبارات الانسانية . وقد أثرت آراء بيلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها فى الاعتبار معظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيرا من نبوءات بيلامى قد تحققت ، مما يؤكد دور الأديب فى تشكيل ملامح المستقبل .

ومن الواضح أن المضمون المستقبلى عند بيلامى قد طغى تماما على الشكل الفنى فى رواياته فلم يلتفت اليه النقاد . لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح بيلامى فى خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارىء وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحت كان المادة الخام التى استقى منها مضمونه ، فان الرواية كانت زاخرة بالاسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجا من المثالية والواقعية فى الوقت نفسه ، مما منحها خصوبة فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت

المكانة التي يتمتع بها ادوارد بيلامي سواء في مجال الرواية أو في ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وحدث في العشرينيات من هذا القرن ، أن اضطلع ناشر انجليزي بمشروع طموح ونافع ، وهو أن طلب من مائة عالم وباحث وأديب ، أن يتعاونوا على اخراج عدة كتب - كل في فرع تخصصه - تصور ما سوف تكون عليه حياة الناس بصفة عامة ، وفي انجلترا بصفة خاصة ، بعد خمسين عاما من ذلك التاريخ . وكان يعتقد أن تقديم هذه الصورة المستقبلية تتيح لكل من يهمه أمر أن يتدبره قبل وقوعه ، وكان المفروض أن يدخل هؤلاء المؤلفون في حسابهم ما عساه أن ينشأ خلال تلك الفترة من عوامل تؤثر في تشكيل الصورة المراد تصويرها . وبعد مرور خمسين عاما على صدور هذه المجموعة المثيرة من الكتب ، كتب كاتب منهم في عام ١٩٧٤ تحليلا لما احتوت عليه تلك المؤلفات المستقبلية ، واكتشف من مقارنة صدق البحوث النظرية بالواقع الفعلي ، قدرا مثيرا من التطابق لم يكن أحد من هؤلاء العلماء والأدباء أنفسهم يتوقعه .

ويبدو أن الروائي الانجليزي أولدس هكسلي حين رسم صورة المستقبل فيما بعد ١٩٨٠ ، في روايته « عالم جرىء طريف » ، كان قد استوحى تلك المؤلفات ، وتأثر بوجهة نظرها التي رأى منها مصير الانسان ، في ظروف الحياة الجديدة المتوقعة ، كيف ينتظر له أن يكون . والغريب أن الأحداث التي تنبأ هكسلي بوقوعها عندما كتب روايته في عام ١٩٣٢ ، وقعت بالفعل في عام ١٩٧٤ عندما تم تكوين جنين آدمي خارج رحم الأم . ففي هذه الرواية يصور لنا هكسلي عالما يسوده ما يسميه المفكرون « التناسل العلمي » وأحيانا يسمونه « الهندسة الوراثية » ، وهي انتاج المخلوقات طبقا لتصميم مسبق . فنجد الانسان ينقسم إلى فصائل أ ، ب ، جـ ، ء كل منها تنقسم إلى رتب ، أما الحب فممنوع ، ويسمح بالعلاقة بين الرجل والمرأة بشرط ألا تؤدي إلى الانجاب ، فالانجاب لا يكون الا طبقا « للخطة » . والأسرة بطبيعة الحال شيء لا يوجد الا في مناطق يعزل فيها المتخلفون الذين مازالوا يتناسلون بالطريقة المخجلة التي كانت تحدث في الماضي .

وفي آخر رواية كتبها هكسلي بعنوان « الجزيرة » تخيل عالما مستقبليا يعيش في احدى جزر المحيط الهادي ، كما تصور أن الوسائل التكنولوجية نفسها التي جعلت من « العالم الجرىء الطريف » جحيما ، يمكنها أن تجعل من « الجزيرة » نعيما إذا اختلف الهدف الذي من أجله تستخدم هذه الوسائل . فالجزيرة عالم جديد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . فيها يعيش الناس في سعادة كاملة ، لا فقر ولا جنون ولا حروب ولا تعسف ولا ظلم . إنهم جميعا ينعمون برؤية صور خيالية تفوق الحقيقة . لكن الجنة تنقلب إلى جحيم عندما يأتي صحفي اليها ويكتشفها ويقدمها للعالم . فقد تسبب هذا الصحفي في دمار هذه الجنة

الصغيرة وذلك بانضمامها إلى العالم المرعب الذى نعيش فيه اليوم . وهكذا طمست ملامح هذه الصورة المشرقة التى كان من الممكن أن تحدد معالم مستقبل أفضل للبشرية جمعاء .

هناك أيضا رواية رائدة أخرى للروائى الانجليزى جورج أورويل كتبها فى عام ١٩٤٩ وصور فيها مستقبلا مرعبا للبشرية إذا سارت الأمور على ما هى عليه . عنوان الرواية « ١٩٨٤ » وبطلها يدعى وينستون سميث الذى يعمل فى « قسم التسجيلات بوزارة الحقيقة » . وفى طريقه إلى عمله كان يرى فى كل ركن على طول الطريق صورة لامعة لوجه مغناطيسى ، كتب تحتها التعليق التالى : « الأخ الأكبر يراقبك » . وكانت هناك وزارات أخرى هى وزارة السلام (المختصة بالحرب ـ هكذا كان التفكير المزدوج) ، ووزارة الحب (المختصة بحفظ القانون والنظام) ، ووزارة الوفرة (المختصة بالاقتصاد) . وكان سميث يعمل فى أجهزة محو أو تحريف الماضى . وكانت شاشات التليفزيون تسجل كل كلمة وكل حركة لكل مواطن تقريبا .

وكانت هناك « دقيقتان للكره » كل يوم ، حيث تصرخ الجماهير موجهة اللعنات والسباب إلى صور المسجونين المتهمين بمعاداة النظام . وكان الأطفال يدربون على الوشاية بآبائهم لأى أعمال أو كلمات غير سليمة ، ثم ينضمون إلى فرق الجواسيس عندما يبلغون السادسة من العمر . وحتى اللغة لم تسلم من التحريف والمحو . فقد كان لسميث رفيق يدعى سيم وهو عالم فى فقة اللغة ، يعمل فى الطبقة السابعة عشرة لقاموس اللغة الجديدة ، وقد خاف سميث على صديقه لأنه كان ذكيا حكيما أكثر مما ينبغى . وكانت اللغة الجديدة التى سوف تصبح اجبارية فى عام ٢٠٥٠ ، تهدف إلى محو الكلمات ، وإنقاص مجال الفكر . فقد كانت كلمة « سىء » فى اللغة القديمة تعنى « ليس حسنا » فى اللغة الجديدة ، وأصبحت « حسن جدا » تساوى « حسن فوق العادة » . وهكذا عندما يحل عام ٢٠٥٠ يكون أدب الماضى قد « ترجم » إلى اللغة الجديدة ، وبذلك يختفى الأدب القديم تماما لاختلاف الدلالات والألفاظ فى وقت واحد . وكان « التبخير » عقاب كل من تسول له نفسه مقاومة هذا الاتجاه الجارف ، أى أن يتحول إلى بخار ويتلاشى تماما .

وكانت مشكلة سميث أن متاعبه الخاصة كانت تقلقه إلى حد بعيد . لقد تذكر زوجته كاثرين المتزمتة الباردة التى اختفت منذ زمن طويل وربما تكون قد بخرت مثل والديه . وذات يوم لمح سميث الفتاة ذات الشعر الفاحم التى تعمل فى « قسم القصص الخيالية » وهى تقترب منه ، فزاد خوفه منها . وكانت ذراعها ملفوفة بعصابة مدلاة من عنقها . ثم تعثرت الفتاة وسقطت على الأرض ، وبينما كان يساعدها على النهوض دفعت بورقة فى يده ثم اختفت . لقد أخر فتح الورقة وقراءتها خوفا من أن تكون الرسالة علاقة « بشرطة الفكر » ، وأخيرا قرأ الكلمة الوحيدة التى حوتها الرسالة : أحبك . انهال عليه سيل من

المشاعر : البهجة ، الخوف من الحب ذاته ومن البوليس ، الفضول الجنسى فيما يختص بالفتاة ، والحمى خوفا من فقدانها .

وأخيرا استطاع أن يجلس معها بطريقة خفية خشية أن تشك السلطات ، وتبادلا بعض الأسرار ، وأعطته تعليمات عن كيفية الوصول إلى شجرة معينة فى حقل منعزل حيث تمت اللقاءات . وتوثقت العلاقة بين سميث وجوليا - إذ أنها باحت له باسمها - وأدركت أنه أحد « اللامنتمين » وأنه ضدهم . وكم كان سعيدا بمقتها للحزب ! وكم كانت ذكية لأنها تحيا هذه الحياة المزدوجة : أصالة ثورية فى الظاهر ، ومتعة شخصية فى الخفاء . وتتابعت اللقاءات المختلفة ، وحافظا الاثنان على القواعد البسيطة للحزب ، حتى يتمكنا من انتهاك القواعد الصارمة سرًا . فالحزب كالقدر لا يمكن الفكاك منه ، كما أنهما لم يعرفا عالم ما قبل الثورة . وكانت جوليا تتحدث إلى سميث بكل حبها الجارف للحياة ، على الرغم من أنها تنبأت بأن « بوليس الفكر » سوف يبخرها يوما ما .

وبالفعل يتم القبض عليهما . ويسجن سميث فى وزارة الحب ، فى زنزانة عالية ، خالية من النوافذ ، مكتظة بالمسجونين . وكان المجرمون العاديون يتمتعون ببعض الحرية فى الحركة ، لكن « السياسيين » مثل سميث كانوا يعاملون كما لو كانوا نفاية . وبعد مراحل التعذيب الرهيب الذى مر به سميث بدأ يعترف تدريجيا بجرائم وهمية لم يرتكبها . ثم تم تدريبه تحت التعذيب على مسخ الحقيقة أولا ، ثم على تصديق أكاذيبه ثانية ، كما تعلم تشويه ذكرياته الخاصة . وعندما بلغ التعذيب درجة لا تحتمل صرخ : « عذبوا جوليا . لا تعذبونى ! لست أعبأ بما تفعلون بها » . وبعد أن أفرج عنه جلس فى مقهى حيث ظهرت جوليا ، واعترف كلاهما بأنه خان الآخر . وانطفأت الشعلة المتقدة داخلهما لكنهما اتفقا على ان يتقابلا مرة أخرى .

وفجأة دوى صوت النفير معلنا أنباء « النصر » ، أعظم نصر فى التاريخ البشرى . وشعر سميث بالفرح وهو جالس فى حلمه السعيد فقد تمكن أخيرا من تحقيق النصر على ذاته عندما أدرك مدى حبه العميق « للأخ الأكبر » . وتنتهى الرواية بهذه اللمسة السعيدة المأسوية المتشائمة التى تكمل صورة المستقبل المرعب للبشرية عندما تقع تحت وطأة الحكم الشمولى الفاشى . وسواء أكان الأديب متفائلا أو متشائما فى تصوره لمستقبل البشرية ، فإن ما يهمنا هنا صدقه الفنى وحرصه على تقديم مرآة للناس حتى يروا مصيرهم المحتمل على حقيقته .

٢٤ - الواقــع

يشكل الواقع المعاش المصدر الرئيسى لكل المضامـين الأدبية دون استثنـاء . وحتى الأدباء الذين يعتقدون أن الخيال الصرف هو منبع الابداع الأدبى عندهم ، لابد أن يدركوا أن الخيال ليس سوى اعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس فى ضوء جديد وكيان متسق . إن الأديب لابد أن يتحكم فى الواقع ويحوله إلى ذكرى ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، والتعبير إلى بناء ، أى يحول المضمـون إلى شكل . فليس الانفعـال بالـواقع كـل شىء بالنسبـة للأديب . بل لابد له أن يعرف كل أسرار فنه ويجد متعة فيها . ويجب عليه أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الواقع واخضاعه لسلطان الفن .

ومن صفات الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة أنهما طاقة يكمن فى أعماقها التوتر والتناقض والصراع . فهى لا تصدر فقط عن معاناة قوية للواقع ، بل لابد لها أيضا من عملية تركيب ، ومن اكتساب شكل موضوعى . وما يبدو من حرية الأديب وسهولة أدائه انما هما نتيجة لتحكمه فى المادة التى يقدمها له الواقع . لقد قال أرسطو إن وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات من خلال اثارة احساس الخوف والشفقة بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ويتسامى فـوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه . إن أسر الفن يختلف عن أسر الواقع ، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر المتعة أو الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأسويا .

وقد كتب برتولت بريشت عن هذه الخاصية فى الفن التى تحرر نفس الانسان فقال :

« إن مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والإدراك. ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع . لا يكفى أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم فى مسرحنا كيف

يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع . وبكل النصر الذى يستشعره الفائز على الطغيان » .

وفى هذا العالم الذى نعيش فيه كالغرباء ، لابد من عرض الحقيقة الواقعية بأسلوب آسر ، وفى ضوء جديد ، وذلك بايجاد فاصل بيننا وبين الواقع وملابساته حتى نراه بأسلوب موضوعى . وعلى العمل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات . إن المسرح ـ كما يراه بريشت ـ ينبغى أن يعالج القواعد التى يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة قابلة للتطوير والتغيير وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شىء أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة ، ويحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية ، ثم فى النهاية إلى اصدار حكمه على القضية المطروحة وبذلك يشارك فى تغيير الواقع بطريقة أو أخرى .

ويقول ايرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن كل فن هو وليد عصره وواقعه ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى واقع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الواقع . لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة بواقع مؤقت لحظة من لحظات الانسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل لهذا الواقع . فتاريخ الواقع الانسانى ليس مجرد طفرات وتناقضات وإنما هو أيضا اتصال واستمرار .

إن الواقع الراهن يحتفظ فى داخله بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، فى حين أنها تحدث أثرها دون أن ندرك أبعاده فى معظم الأحيان ، وعلى حين غرة تطفو إلى السطح وتصبح هى الواقع الفعلى . فليس من قبيل الصدفة أن تعود أوروبا الغربية اليوم ـ وقد تخلت عن النزعات الانسانية وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب اليها قوى غيبية خارقة ـ أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وماعرفه من خوارق ، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفى وراءها مشاكلها الواقعية .

من هناك كان انطلاق الأديب من الظروف المؤقتة للواقع الراهن إلى الجوهر الانسانى الذى لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان . فمثلا يرى الأديب أن فكرة الحرية ، وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين ، فهى مع ذلك تتحول إلى فكرة كلية شاملة . كذلك الأدب فإنه مهما يكن وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الانسانية . وبقدر ما صور هوميروس واسكيلوس وسوفوكليس الظروف الواقعية لمجتمع قائم على العبودية بقدر ما اكتشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الانسان ، وسجلوا فى شكل فنى صراعه مع الواقع وأشواقه إلى واقع جديد ، وألمحوا إلى إمكاناته غير المحدودة ولذلك ظلت أعمالهم حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض ،

أوديسيوس فى تجواله ثم فى عودته . مصير تنتالوس وبنيه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا ويتعامل مع واقعنا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر فى الانسانية على الدوام .

إن الفن أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة . وكان الفن والأدب والعلم والفلسفات الغيبية جميعا كامنة فى السحر ، ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات الاجتماعية وفى تنوير الناس فى مجتمعات سيطر عليها الظلام ، وفى معاونة الناس على ادراك الواقع الاجتماعى وتغييره . فلم يعد فى الامكان استخدام الأسطورة والخرافة فى تصوير الواقع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية . فالواقع المعاصر يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ، يحتم الخروج من القوالب الجامدة التى عرفتها العصور الماضية المؤمنة بالعامل السحرى ، إلى أشكال أكثر تفتحا وأشمل وعيا كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا .

ولكن سواء أكان الأدب أو الفن مهدئا أم موقظا ، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء فإنه لا يمكن أن يكون وصفا تقريريا للواقع . إن وظيفته دائما أن يحرك الانسان فى مجموعه ، أن يمكن « الأنا » من الأندماج فى حياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ، ما لم تكنه ويمكن أن تكونه . ولذلك يرى بريشت أن المسرح فى تعامله مع الواقع لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما بل يلجأ أيضا إلى المشاعر والايحاء ، فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفنى ، بل يتيح له النفاذ إلى داخل هذا العمل . وإذا كانت وظيفة الأدب الأساسية بالنسبة لبعض الأدباء الثوريين الذين يستهدفون تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر ، بل التنوير والحفز إلى العمل ، فإن هناك فى الأدب بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما، لأن الأدب بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الاطلاق . والفن بصفة عامة لازم للانسان حتى يفهم الواقع ويغيره ، وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فى طبيعته الجوهرية .

والعلاقة بين الأدب والواقع علاقة جدلية بطبيعتها ، وهى علاقة توضح مدى زيف ما يسمى بأدب الأبراج العاجية . فالأديب الذى يرى أن عمل لا تفهمه سوى طائفة أو فئة خاصة تتميز بعبقرية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقى المجتمع ، هذا الأديب لابد أن يلحق ضررا بالغا بمهمته الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الأدباء بالفعل عما يشعر به الجميع فى الواقع لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين فى انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم أو الاتجاه الذى يعبرون به عن الواقع ، من نفس تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور متذوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفسهم صفوة خاصة لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التى يعبرون عنها هى انفعالات الصفوة . وعاقبة ذلك أن يقتصر فهم عملهم على زملائهم الأدباء . وهذا ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الأدباء عن باقى البشر ذروته .

لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصا عن حياة القصصيين لكن أحداثها لم تكن تصادف هوى إلا فى قلوب القصصيين الآخرين . وتجلت هذه الحلقة المفرغة بوضوح عند بعض الكتاب الأوربيين من أمثال أناتول فرانس ودانيتزيو اللذين كثيرا ما بدت المضامين التى عالجوها مقتصرة على أحداث زمرة منعزلة من أهل الفكر والأدب . وبذلك أصبحت الحياة المشتركة التى تحياها هذه الجماعة الأدبية نوعا من البرج العاجى المنعزل تماما عن أرض الواقع . فهم مسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض . ولم يقتصر الأمر على هذا بل ظهرت نزعة عند كل أديب إلى إنشاء برج عاجى خاص به كى يحيا لا فى واقع من ابتكاره فى عزلة عن العالم العادى الذى يحيا فيه الآخرون بل أيضا عن العوالم المناظرة التى أنشأها الفنانون الآخرون . وهذا أمر من شأنه أن يصيب الفن بالوهن والهزال لأنه يقطع عنه شريان الحياة المتدفقة من أرض الواقع .

ولكن لا يهم إذا كان الأديب يعيش واقعا محدودا أو حياة رحيبة وإنما المهم أن تكون للتجربة الواقعية التى يعبر عنها قيمتها الفنية . فجين أوستن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وثرثرتها استطاعت ابداع فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الواقع برغم محدوديته . وهذا الابداع العظيم يرجع إلى أن الأديب يتعمق واقعه المحدود إلى أن يصل إلى حقيقة الجوهر الانسانى الكامن فى أعماقه والذى لا يختلف كثيرا عن الجوهر الانسانى الذى يعثر عليه الأديب فى الحياة الرحيبة المنطلقة الشاملة .

وهناك بُعد آخر لمفهوم الواقع فى الأدب يتمثل فى وعى الأديب بنوعية جمهوره الذى لابد أن يصل إليه العمل الفنى . ويقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » أن الفنان عندما يقوم بانشاء عمله ، قد يراعى تعذر ادراك متذوقيه لعمله ادراكا كاملا ، ولن يبدو هؤلاء المتذوقون فى نظره فى هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم عمله ، إنما سيكون لهم دور فى تحديد موضوع العمل الفنى ذاته ، أو معناه . ومادام الفنان قد شعر بمشاركته للمتذوق فإن هذا لا يعنى أى تنازل من جانبه ، بل يعنى أنه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن واقعه الشخصى ــ سواء أكان نفسيا أو اجتماعيا أو مزيجا من العنصرين ــ بل التعبير عن واقع يشارك فيه المتذوقون . وهو بهذا يظهر قدرته الفريدة على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، إلا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بها بغير مساعده وبدلاً من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم ــ كما قال هيجل ــ مهمة فهمه ، فإن الفنان يتحلى بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للواقع ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتها .

وبذلك لن تكون صلة الأديب بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الفنية والجمالية ، بل ستكون جانبا مكملا لهذه التجربة ذاتها ، وستوضح مدى عضوية العلاقة

بين الأدب والواقع . فإن الأديب عندما يعبر عن انفعالات وأفكار تخص جمهوره يمكنه التأكد من نجاحه فى القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الافصاح عنه . فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله جمهوره على لسانه . كما أن ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون فى الوقت نفسه ــ لو استطاع توصيل هذا التعبير اليهم ــ شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتذوقين لتعبيره عما يشعرون به . وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الأديب والمتذوق ، بل مشاركة متبادلة بين المتذوق والأديب .

ومنذ العصور المبكرة للفن ، كان الفنان يعتبر ممثلا لمجتمعه ومتحدثا باسمه ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير الواقع المشترك ونقل أصدائه ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى .كانت مهمة الفنان أن يشرح لاخوانه المغزى العميق للواقع ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعى والتاريخى وضرورتها والقوانين التى تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمى الوعى بالذات وبالواقع لدى أبناء مدينته وطبقته وأمته وأن يساعد الناس على فهم حركة الواقع وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقى .

وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له واقعه وظروفه الاجتماعية . ومن هنا لا تتمثل ذاتية الفنان فى أن تجربته تختلف أساسا عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا . ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا . فالفن يمكن الانسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر انسانية وأكثر جدارة بالإنسان .

إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعى . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ؛ ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته . والفنان المشحون بأفكار عصره وتجاربه لا يطمح إلى تصوير الواقع فحسب بل إلى تشكيله أيضا . وليس هناك ثمة تناقض بين ذاتية الفنان وموضوعية الواقع ، ذلك أن المعالجة الفنية الأصيلة لموضوع محدد تمكن الفنان من أن يعبر عن ذاتيته وأن يصور فى الوقت نفسه التطورات الجديدة التى تطرأ على الواقع . ومدى قدرته على تجسيد السمات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان . وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الانسانية فلابد له أن يبين أن الواقع الانسانى متغير ، وأن يساعد على تغييره من أجل تطابقه مع الجوهر الانسانى .

٢٥ - اليـأس

كان اليأس من الخطوط الفكرية التى واكبت الأدب الإنسانى منذ عصوره المبكرة . فمثلا جسدت التراجيديا الاغريقية مأساة الانسان فى يأسه من مواجهة قوى القدر والمصير ، وتفرعت تنويعات عدة من هذا الخط إلى أن بلغت قمة تشعبها فى العصر الحديث . وعلى الرغم من اختلاف موقف الأدباء تجاه مفهوم اليأس اختلافا يتراوح بين التحدى الكامل والاستسلام التام ، فإنه مفهوم فرض نفسه بقوة على أعمال شعرية ومسرحية وروائية رائدة وخاصة فى عصرنا هذا الذى تحول اليأس فيه إلى فلسفة قائمة بذاتها .

ويوضح روبرت والبول فى قصيدة له بعنوان « عن العذاب الانسان كله » أن الإنسان يستطيع أن يتحمل اليأس الذى يعيش فيه فعلا فى حين يخاف من أن يعقد الآخرون الأمل عليه . فاليأس راحة وإيمان بالحدود الضيقة التى جبلت عليها الطبيعة البشرية ، فى حين يتعدى الأمل هذه الحدود ويتحول إلى مسئولية وعبء وهدف قد لا يتحقق . ففى رواية « الأمل » مثلا (١٩٣٧) لا يحيط مالرو شخصياته بهالة أسطورية بـل يركـز على طبيعـة الانسان التى تدفعه دائما إلى التعلق بالأمل حتى لو لم يكن يملك الوسائل التى تمكنه من تحويله إلى واقع . فعظمة الانسان ليست فى نوعية السلاح الذى يستخدمه فى تحقيق أمله ، بل فى اصراره على تحدى اليأس اصرارا قد يقضى على حياته فى نهاية الأمر . ولذلك نجد أحد أبطال رواية « الأمل » يواجه هجوم طائرة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه للحريق . فهو يدرك تماما أن الطائرة لن تسقط وربما أصابته فى مقتل . ومع ذلك يحول الانسان اليأس إلى سلاح ويظل فى الميدان لمواجهة قدره مهما كانت النتيجة .

أما شيلى فيرى فى راحة اليأس أقوى تعبير عن حقيقة الانسانية . يقول فى قصيدة « مقاطع مكتوبة فى حالة من الأحباط » :

«أصبح اليأس رقيقا لطيفا
كالريح والمياه فى حالات السكون

استطيع الرقاد أرضا كطفل منهك
وأنعى باكيا حياة الأمل والحرص
الحياة التى ولدتنى وعلىّ أن أتحمل »

ويرى الشاعر جون دن أن الحياة تخضع لقانون رهيب يمزج بين اليأس والصدفة . يقول فى ديوانه « أغان مقدسة » :

« كل من هرب من الطوفان والحريق
ونجا من الحرب والمجاعة والحمى والطغيان
لن يفلت من اليأس والقانون والصدفة »

وهناك مسرحية لتولستوى بعنوان « النور المشرق فى الظلام » تسعى إلى تجسيد موقف الانسان من اليأس برغم أن تولستوى لم يكملها . فهى تدور حول مأساة رجل مثالى عظيم فقد الأمل تماما فى أن يفهمه من حوله . فالنور الذى يرمز إلى الأمل لا يستطيع مواصلة التواجد فى الظلام المطبق عليه . أى أن الأمل هو الاستثناء فى حين يشكل اليأس القاعدة الراسخة . ولذلك فحياة الانسان صراع مستمر ضد اليأس والموت ، ولكن اليأس هو المنتصر فى النهاية .

وفى مواجهة هذا الاستسلام نرى فيلسوفا مثل سورين كيركجارد يكتب كتابا بعنوان « المرض القاتل » وهو اليأس ــ يؤكد فيه أنه لابد من مكافحة هذا المرض حتى يشعر الانسان براحة النفس وبأن حياته لها معنى وغاية سامية . واليأس ــ فى نظره ــ مرض من أمراض الذات ، ويبدو فى ثلاث حالات : الأولى ألا يكون عند اليائس شعور بأن له ذاتا (وهذا ليس يأسا حقيقيا) ، والثانية حالة اليائس الذى لا يريد أن يكون ذاته نفسها (أى الهارب من نفسه) والثالثة حالة اليائس الذى يريد أن يكون نفسه ذاتها .

وأسوأ أنواع اليأس ــ عند كيركجارد ــ ذلك الذى ينتهى بصاحبه إلى إنكار الله وفقدان كل أمل فى الخلاص ، إنه اليأس القاتل الذى يقضى على روح الانسان قبل موته الفعلى ، والذى يدخل فى بند الخطايا المميتة . أما الشك الذى ينتاب معظم البشر فيرى فيه كيركجارد مرحلة من مراحل اليأس وربما كان مدخلا اليه ، ولكنه يضيف أن الشك دليل الاحساس ، لأن فاقد الاحساس بنفسه أو بذاته لا يتعرض لشك أو حيرة ، ولذلك لا يستنكر كيركجارد الشك أو يدفعه طالما أنه لا يؤدى إلى درجة اليأس القاتل .

وقد ركز الأدباء على الشك كمرحلة من مراحل اليأس لما يحتوى عليه من صراعات وتناقضات ، أما اليأس القاتل أو الاستسلام الكامل فلا يعنى سوى النهاية حيث السكون والموات . ولذلك فإن معظم الأعمال التى تدور حول مضمون اليأس تدور فى الواقع حول الصراعات النفسية والاجتماعية الصادرة عنه . يتضح هذا فى رؤيتنا لبطل مسرحية

تولستوى الذى قد يوحى لأول وهلة بأن اليأس هو منطق الحياة ، وبأنه لا يوجد ثمة ما يمكننا أن نفعله بشأنها ومع ذلك فمجرد وجوده كان نقدا عنيفا لأوضاع الحياة .

وهذه الروح هى التى سرت فى مسرح العبث فيما بعد . فمسرحية « فى انتظار جودو » لصامويل بيكيت تجسد يأس الانسان من عالم أفرغ من قيمه ، عالم عدوانى وغامض وغير مفهوم ، عالم لا يزال ينقصه الكثير . فالمسرحية تدور حول شريدين اثنين يسليان نفسيهما بثرثرة ، فى انتظار ثالث سيحل لهما مشكلاتهما . وهى الفكرة التى أقام عليها بلزاك مسرحيته « ميركاديه » من قبل حيث يأتى رجل يدعى جودو ليحل مشكلات الجميع . لكن مسرحية بيكيت لا تصل إلى هذه النهاية السعيدة ، إن جودو لا يأتى معبرا بذلك عن حقيقة الحياة الحديثة حيث يجب أن يعيش الانسان بلا أمل .

لكن اليأس عند بيكيت لا يعنى مجرد الحياة بلا أمل ، إنه يعنى التعود على ضياع الارادة والشلل الأخلاقى . إنه لا يحتاج إلى مأساة كى تبرزه ، أو خطبة عصماء مشتعلة لتلخصه ، إذ أنه مستمر بالحاح ، وبلجاجة وهوس ، ويتنفسه الانسان مع الهواء الذى يدخل رئتيه . لذلك لا نجد فى مسرح العبث عامة ومسرح بيكيت خاصة مأساة ساخنة ملتهبة بل هناك اليأس المرعب الذى يلفح المتفرج كريح ثلجية . وعنصر اليأس عند بيكيت مرهق شديد الوطأة ويحمل فى طياته خطرا شبيها بالخطر الذى يهدد الانسان فى التراجيديا الكلاسيكية ، خطر يمكن أن يقضى على الانسان تماما .

واليأس فى الأدب الحديث لا يبدو شيئا محدد المعالم ، إنه شىء غائم هلامى ، لا لون ولا رائحة له وإن كانت الشخصيات تحس طعمه . حتى طعمه أصبح مائعا فاقد الشخصية . واليأس يصبح أشد فاعلية وأثرا كلما كان خفيا غامضا . وهناك أناس يعيشون حياة اليأس بمعنى الكلمة دون أن يدركوا هذه الحقيقة البشعة . وبعضهم ينهار عندما يدرك أبعاد مأساته . ويقول الفيلسوف الأمريكى هنرى ديفيد ثورو إن معظم الناس يعيشون حياة يأس هادىء . فاليأس يعيش مع الانسان لحظة بلحظة ، بطريقة أو بأخرى . ولابد أن الانسان يشعر به تماما عندما يصر على البحث عن الحقيقة ، فالحقيقة غامضة ، مائعة ، غير أكيدة ، عديدة المستويات كاليأس تماما . واليأس مستويات ودرجات وأنواع لكن ثمة يأسا واحدا هو الذى يبلغ بالانسان مرحلة اليقين . إنه اليأس النهائى المطلق ، التام ، الذى يتهاوى بالانسان إلى الجنون ، أو المرض الجسمانى الخطير ، أو الانتحار .

وهذا يعنى أن مجرد قيام أديب بكتابة عمل مضمونه اليأس ، فإنه يقاوم اليأس ويعريه . فالانسان الذى بلغ مرحلة اليأس النهائى وينوى القضاء على حياته لا يمكن أن يكتب كلمة واحدة فى عمل أدبى . إنه لن يستطع مجرد الامساك بالقلم . قد يبدو بيكيت ــ مثلا ــ فى بعض أعماله وكأنه واقع تحت وطأة اليأس الكامل ، لكن مجرد استمراره فى تأليف

الروايات والمسرحيات يعنى قدرته المتجددة على التغلب على اليأس فالنشاط الفنى فى حد ذاته تحد انسانى لليأس . والفنانون الذين بلغوا قمة اليأس . يلجأون دائما إلى الفن كعلاج وإيمان ، وذلك لقدرته على شفاء أمراض كثيرة على رأسها اليأس . وطاقة التنظيم والتطهير الكامنة فى العمل الفنى ، تجعل منه انتصارا انسانيا بمعنى الكلمة ، وتجسيدا لعزة الانسان وكرامته مهما كان العمل مشبعا باليأس . بل إن جيته يرى فى اليأس دليلا ماديا على الحياة ذاتها ، فالانسان الذى لم ييأس قط فى حياته لا يمكن أن يكون قد عاش . وحتى فى مسرحية مثل « هاملت » تبدأ بالبطل وهو يتمنى لو كان ميتا ، نشعر أن المحرك لكل الأحداث هو الانسان وليس اليأس .

ويقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن تفوق بيكيت فى تجسيد روح اليأس فى أعماله ، بحيث جعل أعمال الأدباء الآخرين الذين تناولوا المضمون نفسه ، تبدو وكأنها مجرد إنشاء أدبى ، هذا التفوق يرجع إلى أحد سببين : الأول أنه جسد يأسا أعمق من يأسهم ، والثانى إنه عبر عن يأسه بحيوية أشد برغم تساويه معهم فى الاحساس العميق به . وهو فى كلتا الحالتين قد تخلص من اليأس ــ ولو بصفة مؤقتة ــ بالتعبير عنه . ولذلك فإن الأديب الذى يبدو أشد الناس يأسا ، هو فى الحقيقة أقل يأسا من البؤساء الكثيرين الذين فقدوا القدرة على التعبير عن اليأس أو عن أى شىء آخر ، وسقطوا فى مهاوى الجنون أو الانتحار .

وقد يظن البعض أن الأدب الذى يتخذ من اليأس مضمونا له ، أدب قاتم بطبيعته . لكن الملاحظ أن أشد الأدباء يأسا ، أكثرهم ميلا للدعابة والفكاهة بل التهريج الذى يسعى إلى اثارة البهجة والتفاؤل . فهناك لحظات تتوارى فيها حالة الكآبة والتشاؤم وتتفجر فيها الضحكات من القلب . والحياة نفسها مزيج من البكاء والضحك ، من التفاؤل والتشاؤم . ولذلك نجد أن كل شىء فى مسرحية « فى انتظار جودو » مثلا لا يحسم فى النهاية وإن كان باب التوقعات مفتوحا على مصراعيه للجمهور . فالختام ليس سعيدا بمجىء جودو ، ولكنه ليس بأشقى ما يمكن أن نتصوره ، كأن نكتشف أن جودو غير موجود أو أنه لن يأتى أبدا . لعله موجود وقد يجىء فالباب مفتوح وشجرة الانتحار لا تستعمل . وتنتهى المسرحية بهذه اللمحة الموحية بموقف الانسان من غموض الكون الذى يعتبره فوضى عارمة :

« فى هذه الفوضى العارمة ثمة شىء واحد ، واضح ، إننا فى انتظار مجىء جودو ، أو فى انتظار هبوط الليل . نحن لسنا قديسين ولكننا حافظنا على موعدنا . كم من الناس يستطيعون أن يفخروا بهذا ؟ »

ويبدو أن حرص الأدباء على ابراز مظاهر اليأس والقنوط والاحباط والمرارة والتشاؤم والسلبيات بصفة عامة ، يرجع إلى أن كل الايجابيات التقليدية ، والقيم الأخلاقية والمثل

العليا ، التى يتشدق بها معظم الناس قد أفرغت من محتواهـا وأصبحت بلا مضمـون حقيقى . لذلك يشعر الأديب ــ بصفته ضمير عصره ــ أنه لو سار مع القطيع وسبح بحمد الايجابيات والقيم والمثل المعطلة فإنه فى هذه الحالة يتحول إلى مجرد بوق أجوف . ومن هنا رأى أن الكتابة عن السلبيات أشرف من الكتابة عن الايجابيات ، لأنه بذلك يضع مرآة صادقة أمام الناس ليروا أنفسهم على حقيقتها ، ففى أحوال كهذه يصبح للنفى قوة الايجاب ويصبح الأدب الذى يتخذ مضمونه من اليأس الانسانى أكثر انسانية وشمولا وعمقا من الأدب الذى يتشدق بالأمل الذى لا يلمسه القارىء .

فعندما يخدع الانسان ويصاب بخيبة الأمل المرة تلو الأخرى ، فإن الحياة كلها تتحول فى نظره إلى « خدعة كبرى » ولكن هذه نتيجة طبيعية للتفاؤل الساذج المفتعل الذى يخيل للانسان أن كل شىء سيسير على ما يرام دون أن يبذل مجهودا ما من ناحيته . لذلك يصرخ الأديب محذرا أن أمرا رهيبا على وشك الوقوع عسى أن يحفز الناس إلى منعه عن الوقوع . فى هذه الحالة يصبح الأديب ضمير عصره وعقل جيله . والتشاؤم فى الأدب ليس المقصود به تدمير ارادة الانسان ، وإنما يهدف أساسا إلى دفع الانسان إلى القيام بعمل ايجابى . أما طريق المستقبل المفروش بالورود فلا يوجد إلا فى جنة الحمقى .

ومن الواضح أن الأمـل يكمن فى جذور اليـأس الذى قـد يصل بـالشخصيات إلى الحضيض فى بعض الأعمال الأدبية . فى هذه الحالة لا يكشف الأمل عن نفسه بصفته شعارا أجوف يرفعه الانسان ، أو فكرة براقة عابرة تبهره ، أو مثلا أعلى يستعد للموت من أجله ، بل بصفته حقيقة من حقائق الوجود ، حقيقة راسخة فى مواجهة اليـأس ، مثلما يواجه الأبيض الأسود . والنهار الليل ، والنور الظلام . ولو فقد الانسان الأمل فعلا ، لما كان موجودا على وجه الأرض ليقرر يأسه التام . ولذلك فإن يأس الكاتب ــ كما يفهمه بعض الناس ــ يصبح أمرا مشكوكا فيه ، أما سعيه الملح وراء اخراج الأمل من تحت ركام الشعارات والسلبيات والأوهام والأكاذيب والادعاءات فهو اليقين الحقيقى .

إن الفن ــ فى حقيقته ــ سلاح يتحدى به الانسان كل هجمات اليأس القاتل وخاصة فى عصرنا الحديث الذى يجد فيه الانسان نفسه محاطا بكل مظاهر الاحباط والقنوط . ومهما بلغ اليأس أبشع درجاته من القتامة كما نجد فى المآسى الحديثة مثل « روزمرشولم » لإبسن ، و« الأب » لستريندبرج ، و« رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » لأونيل ، فإن الأديب فى النهاية يقوم بتطهير عواطف الجمهور ومشاعره من كل الأكاذيب والادعاءات التى يمكن أن تقضى عليه بالفعل عندما تتكشف له حقيقتها . والانسان القوى هو الذى يعرف اليأس ويواجهه فى عقر داره . أى أن الأمل الحقيقى لن يوجد إلا عن طريق اليأس الحقيقى ؛ اليـأس غير القـاتل الـذى لا يبتلع الانسان ويقضى عليـه تمامـا . وكما يقـول نيتشـه : « ما لا يقتلنى لابد أن يضاعف من قوتى » . واليأس الذى لا يقتل الانسان لابد أن يمنحه دفعات متجددة من الأمل ، الأمل الذى لا يستطيع الانسان أن يحيا بدونه .

فصول الجزء الأول

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٢٢٦/١٩٨٨

ISBN٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٨ - ٠

هذه الموسوعة (الجزء الأول)

كان الدافع وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو مكتبة الدراسات النقدية من دراسة شاملة تلم بالآفاق البعيدة التي بلغها الفكر الأدبي العالمي ابتداء من « كتاب الموتى » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . ولذلك حاولت هذه الموسوعة أن تقوم بهذه الرحلة عبر آلاف السنين لرصد وتحليل القضايا الفكرية التي ألحت على وجدان الأدباء على اختلاف بلادهم وعصورهم .

لكن هذا لا يعني أن القضية الفكرية هي الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ الى أدوات الفنان وأساليبه . ذلك أن القضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفني ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد .

ومن المستحيل أن نجد عملا أدبيا له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمي ، لا يحمل في طياته قضية فكرية تشكل العمود الفقري لبنائه العضوي . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأي معنى محدود أو مضمون فكري في أعمالهم ، نجد أن اهتمامهم المحموم بالشكل الفني هو في حد ذاته موقف فكري من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة في عصرهم . أي أنهم يثيرون قضية فكرية من خلال تجاربهم في مجال التشكيل والتجريد .

وقضايا الفكر الأدبي هي الزاد الذي يعيش عليه الأدب الإنساني . وهي تشكل فيما بينها نسيجا عضويا متناغما هو بمثابة قضية الإنسان على هذه الأرض أو في هذا الكون . فالفكر الإنساني والأدب العالمي هما وجهان لعملة واحدة : عملة الحياة الأفضل والإنسان الأرقى .

٣٨٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب